August Wilhelm Schlegels Verhältnis zu Lessing.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn.

Vorgelegt von

Margarete Wolff

aus Elberfeld.

BONN 1928

Verein Studentenwohl e. V., Bonn.

Berichterstatter:
Geh.-Rat Prof. Dr. Oskar Walzel.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

I. Hauptteil.

Theoretische Grundfragen: Das Verhältnis von Natur und Kunst; das Schaffen des Künstlers; die Einheit des Kunstwerkes, das Wesen des Schönen betreffend.

A. Das Verhältnis von Natur und Kunst.

Zusammenfassende Gegenüberstellung des Verhältnisses von Natur und Kunst.

1. Eine Änderung des Gegenstandes bei Lessing nicht durch den Künstler, sondern durch Rücksicht auf die Seelenzustände des Aufnehmenden bestimmt. Der Aufnehmende im Mittelpunkt.
2. Schlegel stellt den schaffenden Künstler in den Mittelpunkt. Sein metaphysischer Naturbegriff.
3. Eine dritte Möglichkeit, das Verhältnis von Natur und Kunst zu bestimmen. Der Künstler im Mittelpunkt, aber die organische Ästhetik nur im Sinne eines Vergleichs.

I. Das Verhältnis von Natur und Kunst bei Schlegel.

1. a) Die Kunst entsteht durch Phantasietätigkeit des Künstlers.
   b) Sein Schaffen wird dem der Natur parallel gesetzt.
2. Schlegels Stellung zu Aristoteles.
   Aristoteles wird von ihm zu eng aufgefaßt, aber bekämpft, weil er den schöpferischen Akt nicht kennt.
3. Schlegels Stellung zu Batteux. Er wird ebenfalls zu eng aufgefaßt, aber auch zurückgewiesen.

II. Das Verhältnis von Natur und Kunst bei Lessing.

1. Die Kunst ist Nachahmung.
2. Lessings Stellung zu Aristoteles.
   a) Das Gegebene kann geändert werden mit Rücksicht auf die Seelenzustände des Aufnehmenden. Den schöpferischen Akt kennt Lessing nicht.
   b) Auch die Auswahl aus dem Gegebenen wird durch die Rücksicht auf die Empfindungen des Aufnehmenden bestimmt.

3. Lessings Stellung zu Batteux.

   Lessing hat ihn richtig verstanden. Er stimmt seinem obersten Grundsatz zu.

III. Ablehnung der Wahrscheinlichkeitsforderung bei Schlegel. Das Kunstwerk gehört in eine höhere Wirklichkeit.

IV. Schlegels Ablehnung der Forderung von Täuschung.

V. Schlegels Ablehnung der Forderung von Natürlichkeit. Polemik gegen die Stürmer und Dränger. Auch für Lessing darf das Genie nicht einfach aus sich schaffen, es muß Regeln erfüllen.

VI. Das Prinzip der Künstlichkeit.
Wenn der Künstler auch besonnen schaffen muß, so liegt die Größe seiner Kunst doch nicht in der Größe der überwundenen Schwierigkeiten wie bei Boileau.

B. Das Schaffen des Künstlers.

I. Der Geniebegriff bei Schlegel.

1. Geschmack und Genie sind eins. Polemik gegen Kant.
2. Das Genie schafft bis zum gewissen Grad bewußtlos.
3. Das Genie schafft mit Besonnenheit.
4. Es vereint Klarheit, Fülle und Kraft.
5. Es ahmt die Natur in ihrem Schaffen nach.
6. Die Entzweiung von Phantasie und Vernunft, Sinnlichkeit und Geistigkeit ist in ihm aufgehoben.

II. Der Geniebegriff bei Lessing.

1. Das Genie schafft bewußt wie bei Schlegel. Sein besonnenes Schaffen zeigt sich aber in der Erfüllung von Regeln.
2. Das Genie schöpft aus seinen eigenen Gefühlen, d. h. es findet die Regeln von sich aus.
3. Die geniale Anlage wie bei Schlegel unerklärlich.
4. Das Genie ahmt den höchsten Schöpfer nach. Aber dieser Schöpfer handelt nach Zwecken und Absichten.

   Im Gegensatz zum Sturm und Drang schafft das Genie bei Schlegel und Lessing besonnen. Vergleich mit Schiller und Goethe.

C. Die Einheit des Kunstwerkes.

I. Die Einheit des Kunstwerkes bei Schlegel.

Weil der Künstler schafft wie die Natur, schafft er organische Werke. Begriff der „inneren Form".

II. Die Einheit des Kunstwerkes bei Lessing.
Sie ist mechanisch. Der Künstler schafft wie der Schöpfer, der mit seinem Schaffen aber Zwecke erreichen will.

Zusammenfassung und historische Würdigung der Gedanken Schlegels.

D. Das Schöne.

I. Das Schöne nach Schlegel.

1. Die Ablehnung des Systems von Baumgarten.
2. Die Ablehnung des Systems von Burke.
3. Die Schönheit kein „Ding an sich".
4. In Übereinstimmung mit Schiller, im Gegensatz zu Kant, gibt Schlegel eine objektive Begründung des Schönen.
5. Das Schöne für Schlegel mit Schelling und Plotin eine symbolische Darstellung des Unendlichen.

II. Das Schöne nach Lessing.

1. Seine scheinbare Übereinstimmung mit Baumgarten.
2. Die Ablehnung von Burke.
3. Die Schönheit auch bei Lessing objektiv begründet, aber objektiv-formal.

II. Hauptteil.

Theoretische Fragen des Dramas; die Begründung des Tragischen; Verwendung der Geschichte im Drama; das bürgerliche Trauerspiel; das Märtyrerdrama; das Lustspiel.

A. Die Theorie des Dramas.

I. a) Die Theorie des Dramas nach Schlegel.

1. Das Drama eine Synthese von Epik und Lyrik.
2. Es gibt Handlung ohne Erzählung. Seine Wirkung liegt in seiner Form begründet. Es ist ein Kunstwerk der Einfühlung.
3. Es ist dramatisch.
4. Es ist theatralisch.
5. Es ist poetisch.
6. Sein poetischer Charakter zeigt sich im poetischen Dialog.
7. Die drei Einheiten.
   a) Auseinandersetzung mit den aristotelischen Einheiten.
   b) Neue Erklärung der Einheiten.

I. b) Das romantische Drama nach Schlegel.

Seine Charakterisierung:

1. Nach der inhaltlichen Seite:
   a) Es deckt den Zug zum Chaos auf.

b) Es mischt Tragisches und Komisches. Diese Vermischung bei Lessing zurückgewiesen.
Die Schwierigkeit im Begriff des Romantischen.

2. Nach der formalen Seite:

Es wahrt die aristotelischen Einheiten nicht. Bei Lessing Shakespeare in Übereinstimmung mit Aristoteles gebracht.

Zusammenfassende Charakterisierung durch den Vergleich mit einem Gemälde.

II. Die Theorie des Dramas bei Lessing.

1. Er verlangt größte Wahrscheinlichkeit. Von Schlegel zurückgewiesen, weil diese sich an den Verstand wendet.
2. Es kommt vor allem auf Handlung an.
3. Die Charaktere müssen unterrichtend sein.
4. Die Wirkung auf die das Drama angelegt ist.
5. Die aristotelischen Einheiten. Sie gelten für Lessing. Shakespeare nur durch den Hinweis gerechtfertigt, daß er sie im wesentlichen erfüllt habe.

Lessing geht im Gegensatz zu Schlegel immer von der Wirkung aus, also wieder nicht von dem Künstler, sondern vom Aufnehmenden. In Übereinstimmung mit Schlegel ist das Drama ein Kunstwerk der Einfühlung.

III. Die Tragödie nach Lessing.

1. Die Wirkung ist eine moralische.
Keine sachliche Erklärung des Tragischen, nur eine psychologische Begründung.
2. Da moralische Wirkung erst am Schluß voll erreicht ist, tritt dieser in den Vordergrund.

IV. Die Tragödie nach Schlegel.

Keine moralische Wirkung, keine psychologische Begründung des Tragischen.

1. Tragisch ist der Kampf zwischen dem endlichen äußeren Dasein und der unendlichen Anlage.
2. Die Endlichkeit des Daseins zeigt sich in seiner Vergänglichkeit.
3. Die Endlichkeit des Daseins zeigt sich in der Übermacht der Leidenschaften und Begierden.
4. Der tragische Charakter ist der erhabene. Berührung mit Schiller.
5. Die Uneinheitlichkeit der Gedanken Schlegels.
6. Das Tragische bei den Griechen.
7. Schlegels scheinbare Übereinstimmung mit den Alten.
8. Ablehnung der aristotelischen Definition und der Deutung Lessings.
9. Schlegel spricht von einer moralischen Wirkung, die darin besteht, erhabene Stimmung zu wecken.

10. In der Jenaer Kunstlehre spricht Schlegel von moralischer Wirkung, die in Mäßigung der Leidenschaften besteht.

B. Die Verwendung der Geschichte im Drama.

I. Für Lessing mit Aristoteles die Poesie philosophischer und lehrreicher als die Geschichte. Sie darf verändert werden.

II. Nach Schlegel dient der Historiker der Wahrheit, der Dichter der Schönheit. Über die Art, wie die Geschichte verwandt werden kann, nichts gesagt.

C. Das bürgerliche Trauerspiel.

I. Von Schlegel abgelehnt.
1. Weil es moralische Belehrung geben will. Außerkünstlerischer Gesichtspunkt.
2. Weil es wirkliche Verhältnisse und Menschen darstellen muß. Dadurch keine Wirkung möglich. Polemik gegen Diderot.

II. Lessings Hinwendung zum bürgerlichen Trauerspiel.
Von Lillo zu Diderot. Rechtfertigung des bürgerlichen Trauerspiels nur durch den Hinweis auf seine Wirkung. Also auch hier Haften am Psychologischen.

D. Das Märtyrerdrama.

I. Von Lessing abgelehnt, weil es keine dramatische Wirkung erreichen kann.

II. Nach Schlegel kann es wohl dramatische Wirkung erreichen. Auch Schlegel berücksichtigt hier die Wirkung.

E. Die Komödie bezw. das Lustspiel.

I. Die Komödie nach Lessing soll
1. Bessern. Sie ist Präservativ.
2. Die Charaktere gehen daher auf das Allgemeine: redende Namen.

II. Schlegel unterscheidet zwischen Komödie und Lustspiel.
a) Die Komödie. Scherzhafter Inhalt, scherzhafte Form.
b) Das Lustspiel. Es hat ernsthafte Form. Es gibt
1. Klugheitslehre.
2. Die Charaktere gehen auf das Allgemeine: sprechende Namen.

Vergleich zwischen Schlegel und Lessing.

III. Hauptteil.

Das Epos.

Sein Gegenstand ist Fortschreitendes. Die Wiedergabe von Ruhendem; das beschreibende Gedicht; der Charakter des Epos; seine Einheit.

A. Der epische Dichter stellt das Fortschreitende dar.

B. Ruhendes wird in Fortschreitendes verwandelt.

Das gilt:

1. nach Lessing für die Poesie überhaupt.
2. nach Schlegel nur für das Epos.

C. Das beschreibende Gedicht.

1. Von Lessing verworfen.
2. Nach Schlegel wohl berechtigt. Andererseits aber auch für ihn große Schwierigkeiten darin.

Schlegels Gegensatz zu Herder, wenn er von einem Kunstgriff spricht.
Das schildernde Gedicht nach Schlegel.

D. Der allgemeine Charakter des Epos, es ist vollkommen objektiv.

Schlegels Übereinstimmung mit Schiller und Goethe. Das Epos hat keine Einheit.
Vergleich des homerischen Epos mit einem Basrelief.

IV. Hauptteil.

Die Plastik.

Einteilung der Künste; Gegenstand der Plastik; die Schönheit der menschlichen Gestalt; der fruchtbare Moment; die griechische Plastik; Stellung zu Winckelmann.

A. Einteilung der Künste.

I. Bei Schlegel nach den Anschauungsformen: Raum und Zeit.
II. Bei Lessing nach den Mitteln der Nachahmung.
Der Gesichtssinn für Schlegel von größerer Bedeutung als für Herder.

B. Der Gegenstand der Plastik.

Die schöne menschliche Gestalt für Lessing, Herder, Schlegel. Ihre Schönheit liegt nach Schlegel

1. In ihrer Symbolhaftigkeit (Herder-Schelling).
2. In architektonischen Verhältnissen.

Auseinandersetzung mit Kant. Kritik an ihm. Schönheit da, wo Körper und Geist zu Harmonie verschmolzen. Forderung der unbekleideten Darstellung bei Lessing, Herder, Schlegel.

C. Der fruchtbare Moment.

I. Ist nach Lessing zur Darstellung am besten geeignet.
II. Er wird von Schlegel abgelehnt und durch den ewigen Moment ersetzt.

Der ewige Moment in den Gestalten von Apollo und Venus dargestellt.
Ferner in der Niobe. Der Laokoon aus späterer Zeit.
Schlegels Stellung zu Winckelmann.
Lessings Stellung zum Grundsatz der edlen Einfalt und stillen Größe.
Hinweis auf Schelling.
Geistige Schönheit und sinnliche Anmut.
Schlegels Stellung zu Goethes Laokoon-Aufsatz.
Goethes Stellung zu Hirt. Schlegels Stellung zu Hirt.

V. Hauptteil.

Die Malerei.

Übernahme Herderscher Gedanken bei Schlegel.
Der Unterschied von Plastik und Malerei. Gegensatz zu Lessing.
Zur Malerei gehören Farbe, Zeichnung, Helldunkel.
Die Bedeutung des Lichtes und der Farben nach Schlegel.
Lessings Andeutung, daß zu der Schönheit der Formen auch Schönheit der Farben und des Ausdrucks gehört.
Schlegels Einteilung in plastische und musikalische Malerei.

Plastische Malerei.

Zu ihr gehören: Stilleben, Blumen-, Frucht-, Tierstücke. Von Lessing abgelehnt, von Schlegel wohl zugelassen.

Musikalische Malerei.

Die Landschaftsmalerei ist musikalisch.
Von Lessing abgelehnt. Nach Schlegel zeigt sich in ihr der Zauber der Farben am besten.
Schellings Erklärung der Landschaftsmalerei. Vergleich mit Schillers und Goethes Landschaftsauffassung.

Das historische Gemälde.

Kann nach Lessing dazu dienen, körperliche Schönheit zu geben.
Nach Schlegel kommt es auch nicht auf die dargestellte Historie an, sondern auf Gestalt, Charakter, Stellung, Gruppierung usw.
Verwendung der Mythologie.
Einzeläußerungen Schlegels über Lessing, die nicht systematische Fragen betreffen.

Literaturverzeichnis.

Quellenangabe.

Aristoteles: Die Poetik, übersetzt von Th. Gomperz, Leipzig 1897.

Herder: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Suphan, Bd. 5, 7, 8.

Kant, J.: Sämtliche Werke. Herausgegeben von K. Vorländer, Leipzig 1922: Die Kritik der Urteilskraft.

Lessing: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Lachmann. 3. Auflage, herausgegeben durch Muncker.

Moritz, K. Ph.: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Herausgegeben von Siegmund Auerbach-Heilbronn 1888, Deutsche Literaturdenkm. 31.

Schelling: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Otto Weiß. Band 3.

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 4. Auflage, Stuttgart 1881.

Schlegel, A. W.: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Böcking. 3. Ausg.

„ „ : Die Berliner Vorlesungen. Herausgegeben von Jakob Minor. Heilbronn 1884. Deutsche Literaturdenkm. 17.—19.

„ „ : Bonner Vorlesungen über Geschichte der deutschen Sprache und Poesie, herausgegeben von J. Körner.

„ „ : Vorlesungen über Philosophie der Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Chr. Fr. Krause. Herausgegeben von Aug. Wünsche 1911.

Schlegel, Fr.: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Herausgegeben von Oskar F. Walzel.

Benutzte Literatur.

Bieber, H.: J. Ad. Schlegels poet. Theorie in ihrem histor. Zusammenhang. Berlin 1912. Palaestra. 114.

Cysarz, H.: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Halle 1926.

Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. 3. Aufl. Leipzig 1910.

Eisler, R.: Handwörterbuch der Philosophie. Berlin 1913.

Gundolf, Fr.: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.

Haym, R.: Die romantische Schule. 4. Aufl. besorgt von Oskar Walzel 1920.

„ „ : Herder. Berlin 1885.

Joachimi, Maria: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena und Leipzig 1905.

Korff, H. A.: Geist der Goethezeit. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig 1923.

Kühnemann, E.: Kants und Schillers Begründung der Ästhetik. München 1895.

Meyer, Th. A.: Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

Nadler, J.: Die Berliner Romantik 1800—1814. Berlin 1921.

Petersen, J.: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.

Richter, Helene: Shakespeare als Mensch. Leipzig 1923.

Schenker M.: Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland. Leipzig 1909.

Schlapp, O.: Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft. Göttingen 1901.

Schmidt, E.: Lessing. 3. durchgesehene Auflage. Berlin 1909.

Schmitt, K.: Politische Romantik, 2. Aufl. München 1925.

Sommer, R.: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant — Schiller. Würzburg 1892.

Stefansky, G.: Das Wesen der deutschen Romantik. Kritische Studien zu ihrer Geschichte. Stuttgart 1923.

Stefansky, G.: Das hellenisch- deutsche Weltbild. Einl. in die Lebensgeschichte Schellings 1925.

v. Stein, H.: Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.

Strich, Fr.: Deutsche Klassik und Romantik. 2. Aufl. 1924.

Sulger-Gebing, E.: Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. München 1897.

Überweg, Fr.: Grundriß der Geschichte der Philosophie. Neu bearbeitet von Frischeisen-Köhler und Moog. Berlin 1924.

Vischer, Fr. Th.: Ästhetik. 2. Aufl. München 1922.

Walzel, O.: Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 2. Aufl. 1920.

„ „ : Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. 1926.

„ „ : Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit. Leipzig 1922.

„ „ : Die Romantik I, II. 5. Aufl. 1923/26.

Einleitung.

Nach den Wiener Vorlesungen, den Berliner Vorlesungen und der Kunstlehre von Jena, die eine Vorstufe des ersten Teiles der Berliner Vorlesungen darstellt, soll A. W. Schlegels Verhältnis zu Lessing geprüft werden. Die Äußerungen über Lessing sind nicht zahlreich und oft einseitig und schief. Um Schlegels Verhältnis zu Lessing zu erfassen, beschränke ich mich daher nicht auf die Stellen, an denen Schlegel Lessing erwähnt, sondern ziehe alle Äußerungen heran, die in den Kernpunkt von Schlegels Ästhetik führen[1]). Ihnen sollen die entsprechenden Gedanken bei Lessing gegenübergestellt werden; dadurch soll gezeigt werden, daß Schlegel und Lessing zwei grundverschiedene Auffassungen der Kunst, des künstlerischen Schaffens, der einzelnen Künste vertreten.

Wenn so zwei typische Kunstauffassungen sich herausstellen lassen, wird aber zu berücksichtigen sein, welche neuen Kunsteinsichten über Lessing hinaus schon vor Schlegel gefunden waren. Darum muß auf die Stürmer und Dränger und Klassiker hingewiesen werden. Wenn sich Gedanken A. W. Schlegels auch bei ihnen finden, so wird andererseits zu prüfen sein, ob A. W. Schlegel über sie hinausgegangen ist.

Die Wiener und Berliner Vorlesungen sind zur Erfassung von Schlegels Verhältnis zu Lessing besonders wichtig, weil sie Programmschriften der Frühromantik sind. Schlegel legte in ihnen neue Kunsteinsichten und -absichten in systematischer Darstellung einem breiteren Publikum vor. Die Wiener Vorlesungen erregten auch im Ausland größtes Interesse, das beweist die Tatsache, daß sie kurz nach ihrem Erscheinen ins Französische, Holländische, Englische und Italienische übersetzt

1) Die Abhängigkeit A. W. Schlegels von seinem Bruder wird dabei nicht berücksichtigt.

wurden. Sie regten neue Fragestellungen an. Man lernte die deutsche Romantik dort so verstehen, wie Schlegel sie dargestellt hatte. Giovanni Amoretti sagt im Vorwort seiner Ausgabe der Wiener Vorlesungen, „die deutsche Romantik blieb für die nichtdeutschen Völker August Wilhelm Schlegel und von seinen Schriften die Wiener Vorlesungen“ [1]). Das Ausland hat im 19. Jahrhundert auch Lessing so gesehen, wie ihn Schlegel in den Wiener Vorlesungen beurteilt hatte.

I. Hauptteil.

A. Das Verhältnis von Natur und Kunst.

Das Verhältnis von Natur und Kunst wird von Lessing und Schlegel in verschiedener Weise bestimmt.

1. Lessing geht davon aus, daß ein Gegenstand, der wirklich existiert, vom Künstler behandelt, d. h. „nachgeahmt“ wird. Er wird aber nicht immer einfach so übernommen, wie er ist, sondern er kann auch umgestaltet werden. Die entscheidenden Merkmale der Umgestaltung werden aber nicht bestimmt durch den Künstler, sondern durch die Seelenzustände, die in dem Aufnehmenden hervorgerufen werden sollen. So darf z. B. der Dichter die historischen Begebenheiten ändern, wenn er dadurch die der Tragödie vorgeschriebene Wirkung, Erregung von Mitleid und Furcht und ihre Reinigung, erreicht. Auch die Auswahl aus dem Gegebenen wird schon durch die Rücksicht auf die Seelenzustände in dem Aufnehmenden bestimmt. Bei seiner Definition der Tragödie gibt Lessing z. B. in Übereinstimmung mit Aristoteles ebenfalls keine sachliche Erklärung. Sie ist ein Kunstwerk, das Mitleid und Furcht erregt und reinigt, das also eine bestimmte psychische Wirkung

1) S. XLVI.

nervorruft. Wenn Lessing das bürgerliche Trauerspiel oder Shakespeare rechtfertigen will, weist er auf die Seelenzustände hin, die sie herbeiführen. Lessing stellt also in den Mittelpunkt seiner Ästhetik nicht den schaffenden Künstler, sondern den Aufnehmenden und die Seelenzustände, die in ihm hervorgerufen werden.

2. Im Gegensatz zu Lessing geht Schlegel von dem schaffenden Künstler aus. Dieser schafft etwas völlig Neues. Er ist in seinem Produzieren nicht durch die Rücksicht auf den Aufnehmenden gebunden. Er schafft lebendige Werke, die nicht durch fremden Mechanismus, sondern durch innewohnende Kraft[1]) beweglich sind. In dieser Forderung der inneren Form stimmt Schlegel mit Plotin und Shaftesbury überein, die aber nicht von ihm erwähnt werden. Jedes Kunstwerk ist wie ein Produkt der Natur organisch. Schlegel bleibt aber nicht dabei stehen, die organische Einheit eines Kunstwerkes aus diesem selbst festzustellen und mit der Einheit eines Organismus nur zu vergleichen, im Anschluß an K. Ph. Moritz fordert er, daß der Künstler schaffe wie die Natur. Diesen Gedanken hat endgültig Schelling[2]) formuliert, wenn er sagt, daß der Künstler dem im Innern der Dinge wirksamen Naturgeist nacheifern müsse. Der Naturbegriff, wie er Schelling und Schlegel vorschwebt, ist metaphysisch. Natur ist für Schlegel die gottähnliche, unendliche Schöpferkraft, die allen Dingen zugrunde liegt. Durch die Forderung, daß der Künstler der Natur in seinem Schaffen gleichkommen solle, hat sich das Verhältnis von Natur und Kunst bei Schlegel sehr kompliziert; denn Voraussetzung dafür, daß ein Kunstwerk entstehe, ist, daß der Künstler das Wesen der Natur erfaßt, wie Schlegel und Schelling es bestimmen.

3. Gegenüber der psychologisch orientierten Betrachtungsweise Lessings und den ins Metaphysische hinausgehenden Ausführungen Schlegels ist noch eine dritte Auffassung möglich, die das Kunstwerk in den Mittelpunkt stellt und zugleich den Begriff des Organischen anwendet wie Schlegel. Sie kann aber von einer organischen Einheit des Kunstwerkes nur

1) Berl. Vorles. I, S. 102.
2) Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, 1807.

im Sinne eines Vergleiches sprechen. Wie der Künstler schafft, wird nur aus dem Kunstwerk selbst erforscht. Sein Schaffen wird nicht dem der Natur parallel gesetzt, dadurch wird der Übergang ins Metaphysische vermieden, und die Schwierigkeiten und Unbestimmtheiten, die sich daraus bei Schlegel ergaben, fallen damit fort.

I. Das Verhältnis von Natur und Kunst bei Schlegel.

1. Einen Beweis dafür, daß die Kunst nicht Nachahmung sein könne, glaubt Schlegel bei Plato zu finden, der nach seiner Meinung die höchste Einsicht in das Wesen des Schönen gehabt hat. Ein Grund, aus dem Ptato die Dichter aus seiner Republik verbannen wollte, war nach Schlegels Ausführungen der, daß sie nach seiner Meinung Trug und Irrtum beförderten. Das gründet sich nach Schlegels Auffassung auf die Natur der Nachahmung und auf „einen sinnreichen Beweis vom Unwert jener Täuschung, welche der Dichter und Maler beabsichtige“.[1] Damit hat er aber Plato mißverstanden. Denn für Plato war die Poesie Nachahmung und konnte darum das wahre Wesen der Dinge nicht erfassen, Plato kennt keine Poesie, die nicht Nachahmung ist, während Schlegel seine Äußerung nur auf die Kunst bezieht, die sich die Nachahmung zum Ziel setzt. Daß er ihn auch in seiner Bestimmung des Schönen falsch interpretiert hat, wird später noch zu behandeln sein.

Bei der Beschreibung des künstlerischen Schaffens sind zwei Gedanken bei Schlegel zu unterscheiden:

a) ergibt es sich aus der Phantasietätigkeit des Künstlers,

b) wird es dem Schaffen der Natur parallel gesetzt.

a) Jedes Kunstwerk muß nach Schlegel die Natur schon insofern nachahmen, als es seine Gegenstände nur aus ihrem Bereich nehmen kann. Aber es ahmt nicht den Gegenstand nach, sondern macht einen neuen aus ihm. Der schöpferische Künstler gibt nicht ein äußeres Vorbild wieder, er ändert dieses

1) Berl. Vorl. I. S. 40.

auch nicht um, sondern bringt „eine innere Vorstellung bis zur Anschaulichkeit vor andere“.[1]) Die selbsttätige Phantasie ist darum nicht an einen Gegenstand gebunden, sondern schafft etwas, „wovon noch gar kein Vorbild vorhanden ist“.[2]) Die Natur wird dadurch, daß sie nicht nachgeahmt wird, nur bereichert.

Weil alle Künste erst durch diesen Akt entstehen, durch diese ποίησις — „wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung“[3]) — über die gewöhnliche Wirklichkeit in die Welt der Phantasie erhoben werden, können sie alle poetisch genannt werden. Dabei kann die Kunst nur im Bereich des Gegebenen bleiben, „die Phantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden: die Elemente ihrer Schöpfung, wie sie auch durch ihre wunderbare Tätigkeit verwandelt sein mögen, müssen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt sein“.[4]) Aber das macht den Gegenstand nicht zum künstlerischen, er wird es erst durch die Gestaltung der Phantasie. Schlegel betont also stets, daß alle Kunst erst durch Phantasietätigkeit des Künstlers entsteht, nicht dadurch, daß ein Gegenstand aus der Wirklichkeit übernommen wird, oder daß einfach Korrekturen an ihm vorgenommen werden.

Die alte Anschauung, daß die Kunst Nachahmung sei, war vor Schlegel durch den Sturm und Drang überwunden. Die Kunst sollte nicht mehr „nachahmen“, sondern ein Ausdruck der menschlichen Seele sein, die das Unsagbare und Geheimnisvolle aller Dinge, der Natur und des Menschen, wieder ahnte und, indem sie sich diesem Geheimnis hingab, ihrer Fülle und Kraft sich bewußt wurde. Aus neuem Lebensgefühl war die Anschauung überwunden, daß die Kunst Nachahmung sei, nicht aus Einsicht in die Fragen künstlerischen Gestaltens.

b) Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers hat Schlegel sodann dem Schöpfungsprozeß in der Natur gleichgesetzt. Es wurde schon zu Beginn darauf hingewiesen, daß seine Ausführungen hier schwierig und wenig faßbar werden, weil sie ins Metaphysische hinübergehen. Die universelle Schöpferkraft

1) Jen. Kunstl. S. 266.
2) Jen. Kunstl. S. 265.
3) Berl. Vorl. I. S. 261.
4) Berl. Vorl. I. S. 100.

der Natur kann nach Schlegel in einer einzelnen Erscheinung nie erfaßt werden, sie liegt wohl jeder Erscheinung zugrunde und ist daher die in allem wirksame Kraft der Hervorbringung. Wenn der Künstler die Natur in ihrem Schaffen sich zum Vorbild nehmen soll, darf er darum nie eine einzelne Erscheinung nachahmen, weil er die schaffende Natur in ihr nicht erfassen kann. Diese Natur, die organische Werke schafft, produziert nicht triebhaft, sondern als eine Intelligenz, mit Besonnenheit. Der Künstler soll ebenso schaffen.

Wenn Schlegel das Schaffen der Natur dem künstlerischen Schaffen parallel setzt, nimmt er einen Gedanken von Karl Philipp Moritz' „Über die bildende Nachahmung des Schönen" auf. Er beruft sich auch auf Moritz und nennt ihn einen wahrhaft spekulativen Geist, der in der damaligen Philosophie gar keinen Anhalt gefunden und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verloren hätte.[1]) So wie Schlegel, wenn er die Bedeutung der Phantasie betont, nichts Neues sagt, ist er also auch, wenn er das künstlerische Schaffen dem der Natur gleichsetzt, nicht originell.

Die Jenaer Kunstlehre enthält eine ausführlichere Besprechung von Moritz als die Berliner Vorlesungen. Schlegel nennt die Schrift von Moritz dort äußerst originell, anfangs leise Schritte wagend, welche, in reinen, zarten, feingesponnenen Ideen spielend, dann schwärmerisch wird. Die Berliner und Jenaer Vorlesungen heben den Grundgedanken von Moritz hervor, daß jedes Kunstwerk ein schönes Ganzes sei, wie es in der Natur vorzufinden ist. Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur.

Wenn Schlegel auch das Schaffen des Künstlers mit der Natur gleichsetzt, die Einheit eines Kunstwerks mit der Einheit eines Organismus, so unterscheidet sich doch noch ein Naturgegenstand von einem Kunstgegenstand. Schlegel bezeichnet es als negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, daß es sich von den „in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur"[2]) unterscheidet. Das Kunstwerk soll nicht einer einzelnen Erscheinung gleichen, sondern ein Abdruck von Verhältnissen des Weltganzen sein.

1) Berl. Vorl. I. S. 103.
2) Wien. Vorl. II. S. 30.

Die Fähigkeit, mit der der Künstler dieses Ganze erfaßt, ist nach Moritz die Tatkraft; Schlegel führt Moritz an: „die Tatkraft greift in den Zusammenhang der Natur ein und sucht eigenmächtig ein für sich bestehendes Ganzes hervorzubringen".[1] Bei Moritz heißt die Stelle, die die Tatkraft näher bestimmt: „Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als der äußere Sinn und Einbildungs- und Denkkraft fassen kann. In der Tatkraft liegen nämlich stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal nebeneinander stellen, und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann".[2] „Alle die in der tätigen Kraft bloß dunkel geahnten Verhältnisse jenes großen Ganzen müssen notwendig auf irgendeine Weise entweder sichtbar, hörbar oder doch der Einbildungskraft faßbar werden und um dies zu werden, muß die Tatkraft, worin sie schlummern, sie nach sich selber, aus sich selber bilden".[3] Sommer[4] findet in diesen dunkel geahnten Verhältnissen einen Nachklang der dunklen Vorstellungen von Leibniz, die später als helles Bild an die Oberfläche der Seele kommen, aber andererseits sieht doch auch er die Voraussetzung für die Gedanken von Moritz in der neuen Naturanschauung Herders, der die mechanische Auffassung von Leibniz überwunden hatte.

Wenn sich Schlegel zu Moritz bekennt, dessen Gedanken eine Durchbrechung des Leibnizschen Systems darstellen, so ist darin schon sein Gegensatz zu Lessing enthalten. Für Lessing gibt es kein Vermögen, das mehr ahnt als Einbildungs- und Denkkraft fassen können. Wenn der Dichter in die Verhältnisse des Bestehenden eingreift, so ordnet er sie nur um und setzt sie zu einem neuen, vernünftigen Ganzen zusammen.

---

1) Jen. Kunstl. S. 313.
2) Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. S. 16.
3) „ Über die bildende Nachahmung des Schönen. S. 18.
4) Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie u. Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. S. 332.

2. Schlegels Polemik gegen Aristoteles.

Weil Schlegel unter Nachahmung nur einfaches Kopieren versteht, mußte er Aristoteles und Batteux als Vertreter der Nachahmungstheorie vollständig ablehnen. In den grundsätzlichen Ausführungen, die das Verhältnis von Natur und Kunst betreffen, hat er Lessing nicht erwähnt. Er sieht aber in ihm einen Vertreter der Natürlichkeit, d. h. Lessing verkannte, nach Schlegels Meinung, daß die Kunst nicht das Wirkliche wiedergeben darf, sondern daß der Künstler durch seine Gestaltung das Kunstwerk in eine neue Wirklichkeit erhebt.[1] Weil der Verstand bei Lessing mächtiger war als die Phantasie, „sah er im Poetischen nur Fessel und Unnatürlichkeit".[2] Diderots Einfluß hat nach Schlegels Meinung Lessing noch darin bestärkt, „im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur"[3] zu sehen.

Lessing ist also für Schlegel ein Vertreter der Nachahmung und Natürlichkeit, die wie seine Ausführungen beweisen sollen, die Kunst überhaupt aufheben. Daß er ihn dabei zu platt aufgefaßt hat, soll später gezeigt werden.

Als Urheber und Vertreter der Nachahmungstheorie nennt Schlegel zunächst Aristoteles[4]. Er erkennt zwar, daß Aristoteles diese Theorie nicht als Prinzip, sondern als Tatsache aufstellt.

Aristoteles nennt epische Dichtung und tragische Poesie, Komödie und Dithyrambik, Auletik, Kitharistik nachahmende Darstellungen. Aber die Kunst ist für ihn nicht bloße Wiedergabe des Wirklichen; denn: es ist nach seinen Ausführungen nicht Aufgabe des Dichters, vorzutragen, was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge, die sehr wohl geschehen konnten und die möglich sind, entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Darum kommt er zu der Folgerung, daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte, weil sie das Notwendige und

1) Berl. Vorlesung II. S. 24.
2) „ „ II. S. 391.
3) Wiener Vorlesung 36, S. 407.
4) Berl. Vorlesung I. S. 44.

Wahrscheinliche darstelle. Die Umgestaltung der Wirklichkeit war also nur durch vernünftige Gesichtspunkte gerechtfertigt.

Daß Aristoteles in der Kunst nicht eine einfache Wiedergabe der Wirklichkeit sieht, geht auch daraus hervor, daß die Komödie nach ihm schlechtere, die Tragödie bessere Charaktere darstellt, als sie in Wirklichkeit vorkommen.

Wenn A. W. Schlegel Aristoteles zum Vertreter einer platten Nachahmungstheorie macht, so hat er ihn mißverstanden. Nach seiner Meinung hat Aristoteles das ganze Wesen der schönen Künste in der Nachahmung gesehen. Den Begriff der Darstellung möchte er für ihn nicht gelten lassen, Schlegel glaubt nur das eigentliche Nachahmen bei ihm finden zu müssen. Eine eingehendere Betrachtung hätte Schlegel zeigen müssen, daß seine Auffassung der Nachahmung zu eng war. Darum erkennt Schlegel in der Jenaer Kunstlehre, die eine ausführlichere Besprechung von Aristoteles bringt, daß für diesen die Kunst nicht in einer genauen Wiedergabe der Wirklichkeit bestanden hat, wenn z. B. die Komödie ins Häßliche, die Tragödie ins Schöne idealisieren solle.[1]) Darin sieht er aber einen Widerspruch bei Aristoteles, weil er diesen von vornherein als Vertreter einer platten Nachahmungstheorie auffaßt. Aus der Anschauung des griechischen Dramas ergab sich für Aristoteles, daß die Kunst über die Wirklichkeit hinausgehe. Daß er sich hierzu bekannte, selbst wenn es seiner eigenen Theorie widersprach, beweist nach Schlegel die Redlichkeit seines Forschens und Wahrheitsstrebens. Wenn Schlegel die Theorie der Nachahmung so umändern möchte, daß ein nachahmendes Element in der schönen Kunst sei, so würde sie vielleicht auch die Meinung von Aristoteles treffen.

Die Kluft zwischen Aristoteles und sich hat Schlegel vergrößert, denn beide sehen andererseits in Sophokles ihre Theorie in der Praxis erfüllt. Aristoteles rechtfertigt die Dichter, die die Dinge nicht darstellen, wie sie wirklich sind, sondern wie sie sein müssen und weist auf Sophokles, der sagte, er schildere Menschen, wie sie sein müßten, Euripides, wie sie in Wirklichkeit seien. Sophokles ist ihm ein Zeuge für seine eigene Auffassung. In den Wiener Vor-

1) Jen. Kunstl. S. 267.

lesungen[1]) bezieht sich Schlegel auf denselben Ausspruch und sieht in Sophokles' Dichtungen die Idealität der Darstellung verwirklicht, die er für alle Kunst fordert. Aristoteles sowohl wie Schlegel sehen also in Sophokles erfüllt, was sie von der künstlerischen Darstellung verlangen.

Die Jenaer Kunstlehre führt die in den Berliner Vorlesungen angedeuteten Gedanken über die Ursachen der Kunst weiter aus. Sie ist darum so wertvoll, weil sie in vielen Punkten ausführlicher ist als der erste Teil der Berliner Vorlesungen. Sie läßt in die Entstehung von Schlegels Gedanken hineinblicken.

Mit der ersten Erklärung, daß der Mensch zur Nachahmung von der Natur bestimmt und besonders geschickt dazu sei, setzt er sich nicht weiter auseinander.

Wenn nach Aristoteles die Kunst aus der Freude an der Nachahmung entspringt, weil diese von Erkennen begleitet sei und dadurch Belehrung bringe, so wendet Schlegel ein, daß, wenn wir den Gegenstand schon kennen, wir beim Wiedererkennen nichts Neues lernen, daß wir aber, wenn wir den Gegenstand nicht kennen, nicht prüfen können, ob er dem Original entspricht. Bei einem unbekannten Gegenstande rührt nach Aristoteles die Freude nicht aus dem Wiedererkennen her, sondern wird aus ähnlichem Grunde erregt. Schlegel tadelt die Unbestimmtheit dieser Aussage, denn gerade an dieser Stelle hätte Aristoteles nach Schlegels Kritik zeigen müssen, worin das ästhetische Wohlgefallen begründet ist.

In der Jenaer Kunstlehre[2]) führt Schlegel die aristotelische Einteilung der Künste an. Auch sie beweise, daß Aristoteles die Rechte der poetischen Gestaltung verkannt habe. Wenn Aristoteles die Künste zunächst danach unterscheidet, ob sie mit Rhythmus, Wort, Harmonie, wofür Schlegel Melodie sagt, zu gleicher Zeit nachahmen oder nur eines oder zwei der Mittel anwenden, so hat er es nach Schlegel versäumt, sie aus der Natur des Menschen zu erklären. Aristoteles bezeichnete sie nur als natürliche menschliche Anlage. 1795 hatte Schlegel in einem Aufsatz für Schillers Horen „Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache" den Rhythmus aus der physischen Organisation zu erklären versucht. Das körperliche Bedürfnis

1) 7. Vorl. S. 116.
2) S. 263.

verlangt, daß die im Gesang sich äußernde Empfindung gemäßigt und gezügelt wird, und zwar durch den Rhythmus. Damit hat er eine Ableitung des Rhythmus aus der menschlichen Natur versucht, wie er sie bei Aristoteles vermißt. In der Rezension von Hermann und Dorothea 1797 nennt er das Silbenmaß „das Beharrliche im Wechsel", das die Identität des menschlichen Bewußtseins ausdrücke. Er hat also hier eine Ableitung aus der geistigen Seite des Menschen versucht.

Wenn Aristoteles Rhythmus, Wort und Harmonie Mittel der Nachahmung nennt, so faßt er sie äußerlich auf, sie sind nach Schlegels Auffassung nicht Mittel der Nachahmung, sondern bildende Formen. Damit hat Schlegel schon auf die ihnen zugrunde liegende schöpferische Tätigkeit hingewiesen, die er immer betont.

Von dem Widerspruch, den Schlegel in der zweiten Einteilung der Künste findet, (Darstellung von schlechteren oder besseren Menschen als in Wirklichkeit oder Menschen, wie sie in Wirklichkeit vorkommen), war bei dem Nachahmungsprinzip schon zu sprechen.

Die dritte Einteilung der Künste bezieht sich nur auf die Poesie und wird nicht weiter ausgeführt.

Aristoteles betonte das nachahmende Element aller Künste; denn für ihn verwirklicht sich das Wesen in der Erscheinung. Schlegel dagegen betont die Selbsttätigkeit in der Phantasie, „die etwas hervorbringt, wovon noch gar kein Vorbild vorhanden ist".[1]) Diese höhere Fähigkeit des menschlichen Geistes, die Schlegel betont, hat Aristoteles nach seiner Meinung nicht gekannt. „Seine Ansicht und Beurteilung der Poesie ist bloß logisch und physisch, er bemerkt in ihr nur das, was der Verstand wahrnehmen kann und zergliedert und klassifiziert das Vorhandene wie ein Naturprodukt ohne Rücksicht auf Schönheit. Er war ein redlicher und scharfer Beobachter, soweit das Maß seiner Einbildungskraft und seines Gefühles reichte".[2]) Schlegel faßte zwar Aristoteles enger auf als nötig, aber es bleibt doch ein großer Gegensatz zwischen ihnen bestehen, der darin gegeben ist, daß Schlegel die freie Tätigkeit des menschlichen Geistes betont, den schöpferischen Akt, Aristoteles aber den Kunstgegenstand in den Vordergrund stellt.

1) Jen. Kunstl. S. 265.
2) Berl. Vorles. I. S. 43.

3. Schlegels Stellung zu Batteux.

Schlegel vermißte bei Aristoteles den schöpferischen Akt, aus demselben Grunde mußte er auch Batteux und seine Nachahmungstheorie ablehnen. Wie bei Aristoteles hat Schlegel bei Batteux unter Nachahmung wieder das bloße Kopieren verstanden. Darum mußte er in der Forderung von Batteux einen Widerspruch finden, nämlich die Vermischung des Nachahmungsprinzipes mit einem Geschmacksprinzip. Es handelt sich bei Batteux nicht um eine einfache Nachahmung, sondern um eine wählerische Umgestaltung. Die künstlerische Tätigkeit besteht darin, eine Auswahl vollkommener Teile zu treffen und aus ihnen ein erlesenes Ganzes neu zusammenzusetzen. Nicht die Natur als solche wird nachgeahmt, sondern sie wird so nachgeahmt, wie sie sein könnte. Das Kunstwerk stellt dar „le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir". Darum ist nach der Meinung von Heinr. v. Stein[1]) bei Batteux schon das gefordert, was man später Idealisierung nannte. Aber diese Umgestaltung ist eine Umbildung, die den Vorstellungen entspricht. Den schöpferischen Akt, den Schlegel stets betont, und der nach ihm etwas Neues schafft, wovon es kein Vorbild gibt, kannte Batteux noch nicht. Darum sagt Heinr. v. Stein[2]): „Idealisieren geht zunächst nur auf gewisse Korrekturen, welche bei übrigens getreuer Nachahmung der Natur zugunsten abstrakter Vorstellungen vorzunehmen sind, zugunsten der Idee eines vollkommen ausgebildeten Blattes, Baumes usw. Der Begriff ist realistisch abstrakt."

Der Auffassung von Heinr. v. Stein schließt sich im wesentlichen Manfred Schenker[3]) an. Er spricht von einer beschränkten Nachahmung der Natur[4]), die in äußeren Korrekturen der sonst getreu nachgeahmten Natur[5]) bestehe.

Hugo Bieber hat in einer Arbeit über Joh. Ad. Schlegels poetische Theorie[6]) die Formel von Batteux eingehender behandelt

1) Die Entstehung der neueren Ästhetik S. 123.
2) „ „ „ „ „ S. 123.
3) Ch. Batteux u. s. Nachahmungstheorie in Deutschland. Leipzig 1919.
4) S. 27.
5) S. 39.
6) Palaestra 114.

lls v. Stein und Schenker. Er hat die Begriffe „imitation“ und „belle nature“ getrennt untersucht. Wenn Batteux von Nachahmung spricht, so will er damit keine Forderung für die künstlerische Darstellung aufstellen; er will nur sagen, daß die Gegenstände der Kunst fiktiv sind, verglichen mit den wirklich existierenden Gegenständen der Natur. Die Aufgabe der Kunst besteht darin, Formen der Naturobjekte, die also schon existieren, auf andere Gegenstände zu übertragen, denen sie von Hause aus nicht eigen sind. Aber diese Formenübertragung erhält dadurch eine Einschränkung, daß nur einzelne Formen übertragen werden. Dieses Prinzip der Auswahl setzt über eine ästhetische Beurteilung voraus. Bieber hat durch seine sorgfältigen Ausführungen gezeigt, daß die Begriffe der Fiktion, der Nachahmung und Auswahl bei Batteux nicht klar gegeneinander abgegrenzt sind. Das letzte Prinzip, auf das Batteux alle Künste zurückführen will, ist ganz uneinheitlich.

Schlegel hat sich mit der Formel von Batteux nicht eingehend befaßt. Er faßt ihn so auf, als ob die Formel der Nachahmung eine Forderung für die künstlerische Darstellung enthalte. Er will wohl anerkennen, daß sie die Einsicht verlangt, eine einfache Nachahmung könne nicht die Aufgabe künstlerischer Gestaltung sein. Wenn er auch beim Verständnis von Batteux zu sehr an dem äußeren Wortverständnis haften blieb, so mußte er ihn doch ablehnen, weil dieser die schöpferische Gestaltungskraft des Künstlers nicht kannte.

Im Unterschied von Aristoteles machte Batteux die Theorie der Nachahmung zum obersten Prinzip aller Künste. Davon erwähnt Schlegel nichts.

Die Theorie von Batteux war schon lange vor A. W. Schlegel angegriffen, ja sogar überwunden worden. Davon sagt Schlegel nichts, wie er auch nicht erwähnt, daß für die Stürmer und Dränger und die Klassiker die Kunst nicht Nachahmung war.

II. Das Verhältnis von Natur und Kunst bei Lessing.

1) Alle Definitionen einzelner Künste oder Kunstgattungen bei Lessing enthalten das Wort Nachahmung: Malerei, Tragödie und Komödie sind Nachahmung. Aber auch bei Lessing handelt es sich wie bei Aristoteles nicht um eine einfache Wieder-

gabe des Wirklichen, die Nachahmung besteht bei ihm in Umänderung und Auswahl. Darin folgt er Aristoteles.

2a) Lessings Stellung zu Aristoteles.

Wie bei Aristoteles ist auch bei Lessing eine Umgestaltung der Wirklichkeit nach den Gesetzen der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit gestattet. Auch für ihn ist die Poesie philosophischer als die Geschichte. Diese Umgestaltung der Wirklichkeit richtet sich nach der Wirkung, die in dem Aufnehmenden hervorgerufen werden muß. Da der Dichter durch das Drama eine bestimmte Wirkung hervorrufen will, darf er die Begebenheiten so ändern, daß er seine Zwecke und Absichten mit ihnen erreicht. Lessing stellt in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens also nicht wie Schlegel den schöpferischen Künstler, sondern den Aufnehmenden, in dem eine bestimmte Wirkung hervorgerufen werden soll. Diese Wirkung nur rechtfertigt die Änderung der Begebenheiten. Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers, die nicht durch Rücksichten auf den Aufnehmenden bestimmt ist, hat er, wie auch Aristoteles, nicht berücksichtigt.

Aristoteles verlangt von den Charakteren der tragischen Personen, daß sie gut seien; darin war ausgedrückt, daß sie in eine höhere Wirklichkeit gehoben, also idealisch dargestellt sein müssen. Auch den Leichtsinnigen und Zornigen muß der Dichter edel darstellen. Lessing versteht unter dieser Güte nur moralische Güte, möchte aber mit Aristoteles zwischen tugendhaften Personen und solchen, die in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, unterscheiden. Eine nähere Ausführung über seine Auffassung der moralischen Güte hat er nicht gegeben.[1]) Bei der Besprechung der Aristotelischen Auffassung der Tragödie berührt Schlegel diese Deutung Lessings, „Lessing versteht darunter moralische Güte, hat es aber nicht bewiesen.“[2])

2b) Die Nachahmung: eine wählerische Nachahmung der Natur mit Rücksicht auf die menschlichen Empfindungen.

Über Aristoteles hinaus kennt Lessing eine Änderung des

1) Hamb. Dramat. St. 83.
2) Jen. Kunstl. S. 271.

Gegebenen, die durch die Rücksicht auf die Grenzen der menschlichen Empfindungen bestimmt ist. Er geht auch hierbei nicht von dem Schaffenden, sondern von dem Aufnehmenden aus. Es kann zwar nichts ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist,[1]) aber damit ist noch nicht gesagt, daß alles, was in der Natur vorkommt, Gegenstand künstlerischer Nachahmung sein kann. Eine Darstellung, die Tragisches und Komisches mischen würde, wie es in der Natur vorkommt, ist nach Lessing durch das Nachahmungsprinzip nicht gerechtfertigt. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur ist nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist, „Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.“[2]) Die Absonderung, die jeder Mensch vollzieht, um überhaupt zu Eindrücken zu kommen, ist im Kunstgegenstand schon vollzogen, um die Fixierung der Aufmerksamkeit zu erleichtern. Ein Kunstwerk, das diese Rücksicht nicht nimmt, würde die Natur der Erscheinungen nachahmen, „ohne im Geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten“. Die Auswahl aus dem Gegebenen wird nicht bestimmt durch die schöpferische Tätigkeit des Künstlers, sondern durch die Rücksicht auf den Aufnehmenden.

3. Lessings Stellung zu Batteux.

Weil Lessing nicht von der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers spricht, die Wilhelm Schlegel betont, sondern nur von Umänderung oder Auswahl, konnte er eine Reziehung zu Batteux finden. Er hat J. A. Schlegels Übersetzung von Batteux[3]) mit den hinzugefügten Abhandlungen in seinen Anfängen 1751 rezensiert. Er schreibt sie Gellert zu und vergleicht sie mit einer Übersetzung von Bertram. Er sieht ein Verdienst darin, daß Batteux alle Regeln der schönen Künste und Wissenschaften auf den Grundsatz der Nachahmung zurückgeführt habe, „woran sich alle, welche ein wirkliches Genie zu den

1) Hamb. Dramat. St. 69.
2) „ „ St. 70.
3) Das Neueste aus dem Reiche des Witzes 1751.

Künsten haben, festhalten können, welcher sie von tausend eitlen Zweifeln befreit und sie bloß einem einzigen unumschränkten Gesetz unterwirft, welches, sobald es einmal wohl begriffen ist, den Grund, die Bestimmung und die Auslegung aller anderen enthält." Die Einwände, die J. A. Schlegel gegen die deduktive Methode Batteux' vorgebracht hatte, hat Lessing also nicht aufgenommen.

Lessing hat den Unterschied erkannt, der zwischen der einfachen Nachahmungstheorie und ihrer Weiterbildung durch Batteux besteht. „Der einfache Satz der Nachahmung ist viel zu entfernt, um in der Ausführung einem Anfänger nützen zu können".[1]) Diese Anweisung enthält nicht mehr, als wenn der Schuster seinem Lehrjungen sagt, daß die Schuhe passen müßten. Die Forderung einer einfachen Nachahmung verwirft Lessing als zu allgemein. Er stimmte also nach diesen Äußerungen Batteux darin zu, daß die Natur die Kunst ins Schöne nachahmen solle.

Wenn der Grundsatz von Batteux gelten soll, so darf ein Gegenstand der Kunst immer nur ein schöner sein. Die Tätigkeit des Künstlers besteht darin, daß er vollkommene Teile zu einem vollkommenen Ganzen zusammensetzt.

Auch für Lessing darf die bildende Kunst nur Schönes darstellen. Darin stimmt er mit Batteux überein. Im Gegensatz dazu gefällt nach Aristoteles ein Kunstgegenstand nicht nur wegen der Schönheit des Vorwurfes, sondern auch ein häßlicher Gegenstand kann, wenn er Kunstgegenstand geworden ist, Freude erregen. Das gilt nach Aristoteles zunächst nur für die bildende Kunst. Er kennt also nicht nur Wirkungen, die im dargestellten Stoff begründet sind. Weil für Lessing die bildende Kunst immer nur durch die Schönheit des Vorwurfes gefallen muß, wendet er[2]) gegen Aristoteles ein, daß das Vergnügen, das bei einem häßlichen Gegenstand aus der Befriedigung der Wißbegierde stamme, nur augenblicklich sei, der Gegenstand sei dabei gleichgültig. Das Mißvergnügen, das sich mit dem Gegenstand verbindet, würde auch bei dem Wiedererkennen auftreten und die Freude des Erkennens beseitigen können. Wenn Aristoteles als Beispiel reißende Tiere und Leichname anführt, so sind diese nach Lessing keine häß-

1) Berl. Privileg.-Ztg. Muz., Abhdlg. z. Behf. d. sch. K. u. W. u. d. R.
2) Laok. 24.

chen Gegenstände. Sie erregen Schrecken und dieser wird urch die Nachahmung in angenehme Empfindungen aufgelöst durch die Überzeugung des Betrugs". Gelingt es einmal, urch die Kunst der Darstellung die Häßlichkeit zu ver-essen und sich nur an die Kunst des Malers zu halten, so wird ach Lessing der Genuß immer durch die Überlegung gestört, ie schlecht die Kunst des Malers angewandt worden sei. Venn die bildende Kunst Häßliches darstellt, so sieht er darin ine Entartung. Sie will dann nicht mehr durch die Schönheit es Vorwurfes, sondern durch die Nachahmung gefallen. Die orderung, daß ein Kunstgegenstand durch die Schönheit des orwurfs gefalle, nicht durch die Behandlung, gilt wie für die lastik so auch für die Malerei.

Wenn Lessing auch darin mit Batteux übereinstimmt, daß er Gegenstand der bildenden Kunst immer ein schöner sein uß, so beruft er sich dabei aber nicht auf ihn und zeigt auch icht, daß die künstlerische Tätigkeit darin besteht, voll-ommene Teile auszuwählen und zu einem vollkommenen anzen zu verknüpfen. Er folgte in dieser Forderung weniger atteux als Winckelmann und dem Vorbild der griechischen lastik. Lessing kann wohl auch wie Batteux als ein Vertreter es realistischen Idealismus bezeichnet werden, wie Manfred chenker[1]) es tut, wenn dabei beachtet wird, inwiefern er ich von Batteux unterscheidet.

Weil Lessing nicht nach einem allgemeinen Prinzip wie atteux die einzelnen Künste beurteilt, fällt die Forderung der chönheit, wie er sie in der bildenden Kunst festhält, fort, so-ald er auf die Poesie zu sprechen kommt.

Für den Dichter besteht die Forderung nicht, einen chönen Gegenstand darzustellen, er kann auch Häßliches und kelhaftes darstellen, wie Homer es in Thersites tut. Während ieser die Schönheit immer nur in ihrer Wirkung beschreibt, ät er die Häßlichkeit des Thersites in ihren einzelnen Zügen eschildert. Dadurch wird die körperliche Unvollkommenheit eniger widerwärtig. Der Dichter benutzt sie, um vermischte mpfindungen hervorzubringen, mit denen er in Ermangelung

1) M. Schenker, Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland. S. 141.

angenehmer Empfindungen unterhalten muß[1]), solche vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Die Poesie darf einen häßlichen Körper beschreiben, weil in ihr die körperliche Erscheinung als solche nicht allein aufgefaßt wird, sondern es kommt hinzu die Übereinstimmung mit der Häßlichkeit des Charakters und das damit in Widerspruch stehende Bewußtsein der Wichtigkeit.

Bei sukzessiver Darstellung wird das Häßliche sodann in seiner Wirkung abgeschwächt, bei koexistenter Darbietung verstärkt.

Wenn Lessing so die verschiedene Darstellung des Schönen und Häßlichen in der bildenden Kunst und der Poesie aus den Mitteln, mit denen sie nachahmen, ableitet, so bestimmt ihn doch letzten Endes die Rücksicht auf die Empfindungen des Aufnehmenden. Er orientiert sich also auch hier wieder nicht an dem Schaffenden.

Die Tätigkeit des Künstlers besteht also nach Lessing darin, eine Auswahl zu treffen oder das Gegebene umzugestalten. Dabei wird der Künstler durch die Rücksicht auf den Aufnehmenden bestimmt. Schlegel sieht in Lessing den Vertreter einer platten Natürlichkeit. Das ist insofern nicht richtig, als die Nachahmung bei Lessing nicht eine einfache Kopie ist. Dabei bleibt sein großer Gegensatz zu Schlegel bestehen; denn der Künstler schafft bei Lessing nicht wie bei Schlegel etwas völlig Neues „wovon es gar kein Vorbild gibt". Schlegels Urteil geht aber zu weit, wenn er sagt, Lessing habe in allem Poetischen nur eine Fessel gesehen.

III. Die Forderung der Wahrscheinlichkeit.

Wenn für Schlegel die Kunst nicht in Nachahmung oder in einer Änderung des Bestehenden nach den Gesetzen der Vernunft wie bei Lessing besteht, sondern aus der schöpferischen Phantasie des Künstlers hervorgeht oder seiner Tatkraft, die mehr ahnt als auch die Denkkraft sagen kann, so konnte er die Forderung der Wahrscheinlichkeit nicht betonen, die für Lessing im Vordergrund steht.

---

1) Laok. 23.

Die Wirkung des Dramas oder der Tragödie ist nach Lessing nur dann gewährleistet, wenn sie einen lückenlosen, vernünftigen Zusammenhang unter den Gegebenheiten herstellen. Aus demselben Grunde verlangt er eine genaue psychologische Motivierung aller Handlungen der auftretenden Personen und verwirft das Wunderbare im psychischen Geschehen [1]), weil es unwahrscheinlich sein könnte. Der Dichter muß alle Handlungen und Personen einsichtsvoll gestalten.

Wie auf Lessing gemünzt, aber nicht auf ihn bezogen, klingen Schlegels Worte [2]), wenn er sagt, die Forderung der Wahrscheinlichkeit habe dahin geführt, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche aus der Poesie, vor allem aus der dramatischen, zu verbannen. Weil die Wahrscheinlichkeit auf den Berechnungen des Verstandes beruht, „die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind", muß sie aus der Kunst beseitigt werden. Die genaue psychologische Motivierung, die Lessing zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit fordert, nennt Schlegel „den wahren Tod, ja die ekelhafteste Verwesung, welche nur da eintritt, wo der lebendige Organismus zerstört ist".

Weil der Dichter aus der Kraft der Phantasie schafft, versetzt er nach Schlegel durch den Zauber seiner Darstellung in eine neue höhere Welt, in der die Berechnungen des Verstandes ausgeschaltet sind. Darum kann er alles glauben machen.

IV. Die Forderung der Täuschung.

Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit wurde von Schlegel verworfen, weil es in der höheren Welt des Kunstwerkes bedeutungslos ist. Weil das Kunstwerk über die gewöhnliche Wirklichkeit hinausgeht, darf von ihm auch nicht Täuschung verlangt werden.

Damit die belehrende Wirkung des Dramas erreicht werden kann, verlangt Lessing für alle Teile der Handlung und Charaktere innere Wahrscheinlichkeit: die Menschen müssen vor allen Dingen so sein, wie sie täglich vorkommen.

Aber er sagt doch nicht, daß die Personen des Dramas dadurch als leibhaftige Menschen aufgefaßt werden, daß also

1) Hamb. Dramat. St. 2
2) Berl. Vorles. I. S. 97.

das eintritt, was Schlegel Täuschung nennt. Es handelt sich bei ihm nicht um Täuschung im Sinne Schlegels, sondern um das, was er „Illusion“ [1]) nennt. Sie ist in der inneren Wahrscheinlichkeit des Dargestellten begründet. Dafür liefert ihm Shakespeare einen Beweis: „Shakespeares Gespenst kommt wirklich aus jener Welt, — aber Voltaires Geist ist nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken“. [2]) Auch im Laokoon sagt er, daß die bildende Kunst nicht auf Täuschung ausgehe. Lessing verlangt also nicht eine Täuschung im Sinne von Schlegel.

Echte Kunst sucht nach Schlegel nur spielenden Schein, das Gemüt gibt sich ihm freiwillig hin, ohne zu vergessen, daß alles nur Fiktion ist. Dieser spielende Schein wird verkannt, wenn die Kunst so berücken soll, daß sie als Wirklichkeit genommen wird [3]). Das ist auch bei Lessing nicht der Fall. Darum hat nach Schlegels Meinung auch Plato das wesentliche Ziel aller Künste, die er gewöhnlich nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten beurteilt hat, geahnt, wenn die Nachahmung für Plato nur bloßes Spiel ist und er die Macht der Kunst in der Bezauberung des Gemütes durch Silbenmaß und Rhythmus sieht. [4]) Damit wollte Plato die Kunst aber in ihrem Wert herabsetzen.

Anderseits hat aber Schlegel selbst der künstlerischen Wirkung eine tiefere Bedeutung zugeschrieben, wenn die Tragödie nach seiner Auffassung bei dem Untergang und Scheitern eines Menschen doch seine unendliche Anlage zeigt und dadurch die Dissonanzen der Seele idealisch auflöst.

V. Die Forderung der Natürlichkeit.

Wenn nach Schlegel die Kunst aus der Phantasie des Künstlers hervorgeht, so ist damit für ihn noch nicht ein fesselloses Auswirken des künstlerischen Instinktes, der blinden Begeisterung, gerechtfertigt. Ein solches Prinzip nennt Schlegel das Prinzip der Natürlichkeit, „das eigentlich die Kunst ganz aufhebt.“ [5]) Seine Ausführungen scheinen sich auf die Stürmer

1) Hamb. Dramat. St. 11.
2) „ „ „ „
3) Berl. Vorles. I. S. 96.
4) „ „ „ „ 40.
5) „ „ „ „ 98.

und Dränger zu beziehen, obwohl er sie hier nicht erwähnt. Er nennt sie bei der Auseinandersetzung mit Kants Geniebegriff.

Wenn nach Kant das Genie eine blindlings sich auswirkende Naturkraft ist, so sieht Schlegel darin einen Irrtum, der durch den Einfluß des Sturm und Dranges bedingt ist.

Schlegel stimmt mit Lessing darin überein, daß beide ein fesselloses Auswirken der künstlerischen Anlage verwerfen. Aber der Künstler muß nach Lessing bei seinem Gestalten Regeln befolgen. Lessing wendet sich gegen diejenigen, die mit der Verwerfung falscher Regeln alle Regeln verwarfen. „Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder für sich die Kunst aufs Neue erfinden solle“.[1]) Damit wandte sich Lessing ebenfalls gegen die Stürmer und Dränger, bei denen er das Befolgen von Regeln vermißte.

Wenn der Sturm und Drang auch eine Voraussetzung für die Romantik bildet, so wirft August Wilhelm Schlegel doch den Stürmern und Drängern vor, daß sie als Anhänger des Prinzips der Natürlichkeit das künstlerische Schaffen verkannt haben.

VI. Das Prinzip der Künstlichkeit.

Weil es bei aller Kraft der Phantasie in der Kunst nach Schlegel auf das künstlerische Gestalten ankommt, kann er eher als den Sturm und Drang die französischen Tragiker anerkennen. Gegen Rousseau, Diderot und Lessing, die an ihnen die Unnatur tadelten, möchte er sie in Schutz nehmen.[2]) Wenn sie zwar auch für ihn wie für Lessing keine echte Wiedererweckung der Antike darstellen, so sei bei ihnen doch noch Stilgefühl zu finden. Sie wußten, daß die Kunst nicht Wiedergabe der Natur oder des Wirklichen sei. Der Romantiker Wilhelm Schlegel bekennt sich also eher zum französischen Klassizismus als zum Sturm und Drang.

Aber diese Forderung der über die Wirklichkeit hinausgehenden Gestaltung entarte zum Prinzip der Künstlichkeit,

1) Hamb. Dramat. St. 101/104.
2) Berl. Vorles. II. S. 390.

wenn die Gestaltung nur in der Größe der überwundenen Schwierigkeiten, in der Technik, bestehe. Boileau vertrat dieses Prinzip, wenn er die Poesie mit der Kunst verglich, „Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen.“ [1]) Da ihm alle Phantasie fehle, die doch für jedes künstlerische Schaffen erforderlich sei, könne von ihm nur eine Meisterschaft und Gründlichkeit über den Buchstaben der Poesie verlangt werden.[2]) Aber auch in den technischen Fragen der Kunst habe er nur Triviales und Oberflächliches geäußert.

B. Das Schaffen des Künstlers.

I. Der Geniebegriff bei Schlegel.

Die Auffassung, daß die Kunst nicht Nachahmung, sondern Gestaltung aus der Phantasie, aber auch nicht fesselloses Auswirken der künstlerischen Anlage sei, ist die Voraussetzung für Schlegels Geniebegriff. Ebenso hängen Lessings Ausführungen über das Genie mit dem Verhältnis von Natur und Kunst zusammen, so wie er es bestimmte. Beide haben keine zusammenhängende Darstellung ihres Geniebegriffs geliefert.

Schlegel äußert sich über den Geniebegriff zu Beginn der Wiener Vorlesungen, in der Rezension der Horen: „Etwas über William Shakespeare . . .“, in Ausführungen über Karl Philipp Moritz, in der Auseinandersetzung mit Kants Kritik der Urteilskraft.

In den Wiener Vorlesungen I deutet er an, daß die übliche Trennung von Geschmack und Genie falsch sei. Das Genie ist für Schlegel Geschmack in höchster Wirksamkeit. Wenn der Geschmack schon das Vortreffliche findet, so vermag das Genie dies in höchstem Maße.

Der Fehler der Definition Kants liegt nach Schlegel ebenfalls in der Trennung von Geschmack und Genie. Kant steche dem Genie zuförderst die Augen aus und, dem Übel abzu-

---

1) Berl. Vorles. I. S. 99.
2) „ „ II. S. 306.

helfen, setzte er ihm die Brille des Geschmackes auf. In diesem Irrtum Kants sieht Schlegel, wie schon bei dem Prinzip der Natürlichkeit hervorgehoben wurde, eine Nachwirkung des Sturm und Dranges.

Kant fügte zu dem Genie den Geschmack hinzu, der die Erzeugnisse des Genies bearbeiten muß; dadurch wollte er das Genie im Gegensatz zum Sturm und Drang einengen. Das war durch seine Abneigung gegen die „Geniemänner“ bedingt, so daß Schlegel ihn fälschlich vom Sturm und Drang beeinflußt sieht. Aber andererseits hat Schlegel doch richtig den Widerspruch in der Definition von Kant gefunden. Denn wenn nach ihm die Natur der Kunst Regeln gegeben hat, so ist nicht mehr zu sehen, was der Geschmack noch zu leisten hat. Wenn das Genie das höchste Vortreffliche schafft, so findet es dieses nach Schlegel in einer bis zum gewissen Grad bewußtlosen Tätigkeit. Dieser Ausdruck ist unklar. Das Genie soll nicht naturhaft, triebhaft schaffen, wie das des Sturm und Dranges, aber auch nicht vollkommen bewußt. Daß das Genie mit Klarheit des Verstandes schafft, zeigt Schlegel am Beispiel Shakespeares. Er setzt sich keine Zwecke und ist sich seines besonnenen Schaffens nicht bewußt, aber er läßt während seines Schaffens die Vernunftkraft walten. Die bis zum gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichen kann also so verstanden sein, daß das Genie der Wahl des Vortrefflichen sich nicht bewußt ist, es aber mit Besonnenheit schafft.

Klarheit, Bewußtheit, Besonnenheit des Schaffens sind nach Schlegel ein Hauptzug des Genies. Das beweist er an Shakespeare und vermißt er an Kants Geniebegriff. Kant hat das Genie zu einem blinden Werkzeug der Natur gemacht. In der Kunstlehre von Jena[1]) weist Schlegel die übliche Auffassung zurück, daß das Genie eine Gabe des Himmels sei. Seine Tätigkeit ist eine Sache der Freiheit, nicht ein naturhaftes Auswirken, das beweise die strenge Selbstzucht großer Künstler, die ihr Genie ausgebildet haben. Alle großen Dichter, die vollkommene Werke lieferten, besaßen „ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich und würdig überlegte Absichten.“[2]) Die bloße Naturgabe schafft noch nicht hohe Kunstwerke.

1) Jen. Kunstl. S. 252.
2) Wien. Vorles. III

Dabei bleibt in jeder genialen Schöpfertätigkeit etwas Unfaßbares, das nicht erlernt werden kann. Darum möchte Schlegel Kant zustimmen, wenn nach ihm der Schöpfer eines genialen Werkes nicht sagen kann, woher es ihm kommt. Wenn Schlegel also die Besonnenheit und Klarheit des künstlerischen Schaffens betont, steht er, wie es sich bei dem Prinzip der Natürlichkeit schon zeigte, im vollkommenen Gegensatz zu den Stürmern und Drängern.

Neben der Klarheit nennt er Fülle und Kraft als Eigenschaften des Genies.[1]) In den Werken des Genies liegt nach Schlegel keine andere Unergründlichkeit als die „Unergründlichkeit der Natur". Seine Klarheit besteht also nicht in rationalistischer Verflachung; auch für den großen Geist gibt es unerkannte Gesetze des Daseins. Er deckt sie auf und macht sie fühlbar.

Die Kunst ahmt für Schlegel die Natur in ihrem Schaffen nach. Darum hat er im Anschluß an Karl Philipp Moritz gezeigt, wie das Genie dieses Schaffen der Natur erfassen und nachahmen kann. Das Universum spiegelt sich in jedem menschlichen Geist. Die Klarheit, Energie, Fülle und Allseitigkeit, womit sich das Universum in dem Künstler spiegelt, und dieses Spiegeln in ihm bestimmt den Grad seiner Genialität. Der Künstler schaut, wie die Natur schafft, und zwar nicht in einzelnen äußeren Dingen, sondern in sich selbst, denn in ihm spiegelt sich das Universum. Daß er es schärfer in sich abspiegelt als andere Menschen, macht einen Teil seiner Genialität aus. Es ist die Voraussetzung für seine eigene gestaltende Tätigkeit. Darum kann er nun eine zweite Welt im kleinen schaffen. Auch hieraus geht hervor, daß das Genie seine Lebensfülle nicht unbewußt auswirken läßt, denn es muß zunächst das Schaffen der Natur erschauen und dann nachahmen.

Nachdem Schlegel das Genie in einzeln Zügen beschrieben hat, charakterisiert er sein ganzes Wesen. In ihm ist die Entzweiung, in die jeder Mensch als endliches Wesen qualvoll verhaftet ist, aufgehoben. Sinnlichkeit und Geistigkeit, Phantasie und Vernunft sind in ihm wieder zu einer

---

1) Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. 1796.

Einheit verknüpft. Eine große Eminenz der auf Erkenntnis gerichteten Geisteskräfte allein, die Kant betont, genügt nach Schlegel nicht. Darum nennt er die Beschaffenheit des Genies auch „die energische Harmonie der menschlichen Natur“.[1]) Deshalb ist das Genie für Schlegel eigentlich kein Mensch mehr, sondern eine Gottheit.

II. Der Geniebegriff bei Lessing.

In Übereinstimmung mit Schlegel bezeichnet Lessing das Schaffen des Genies als ein bewußtes. Das ergab sich auch schon aus ihrem gemeinsamen Gegensatz gegen die Stürmer und Dränger.

Nach Lessing erdichtet das Genie nicht bloß, sondern es erdichtet zweckmäßig.[2]) Sein Schaffen ist also von außen bestimmt. Das Genie wird nach äußeren Maßstäben beurteilt, danach, ob es Regeln erfüllt. So muß der Dichter, um den vorgesetzten Zweck des Dramas oder der Tragödie zu erreichen, aus seiner Vorlage einen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen machen. Er muß die Charaktere so anlegen, daß die Handlungen aus ihnen hervorgehen. Darum können das Genie nach Lessing nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Dadurch unterscheidet sich die geniale Befähigung vom Witz.[3]) Ein geniales Schaffen liegt nur da vor, wo der dem Kunstwerk entsprechende Zweck erreicht ist, darum muß der Künstler bewußt und besonnen schaffen.

Nach Lessing schöpft das Genie aus seinen eigenen Gefühlen. Damit steht er aber nicht im Gegensatz zu seiner früheren Äußerung, daß das Genie zweckmäßig schaffe, und nähert sich nicht dem Sturm und Drang. Dadurch soll nur gesagt sein, daß es die Regel, die es erfüllen muß, von sich aus findet und nicht zu lernen braucht. Andererseits braucht es aber vieles nicht zu wissen, was jeder andere Mensch weiß.

Wie für Schlegel, so ist auch für Lessing die geniale Anlage nicht zu erwerben, sondern etwas Unerklärbares, Gegebenes.

---

1) Berl. Vorles. I. S. 84.
2) Hamb. Dramat. St. 32.
3) „ „ St. 30.

Aufmunterungen können niemals Genies erzeugen, und sie schaden nach Lessing denen, die es schon sind, wenn der Gönner nicht selbst den wahren, den großen Geschmack der Künste besitzt.[1])

Wenn Schlegel betont, daß die natürliche Anlage durch den Künstler selbst gebildet und entfaltet werden muß, so kann auch bei Lessing die geniale Anlage durch die Erziehung vervollkommnet werden. „Es fehlt an Erfindern und Denkern. Warum? Schlechte Erziehung! Gott gibt uns die Seele, aber Genie müssen wir durch die Erziehung bekommen.“[2])

Auch für Lessing ist das Genie ein Schöpfer, der eine Welt schafft. Aber so wie die Umgestaltung der Wirklichkeit nur in einer Umänderung einzelner Teile oder einer Umgestaltung nach vernünftigen Gesichtspunkten bestand, so versetzt das Genie auch nur die Teile der wirklichen Welt und macht ein neues Ganzes aus ihnen, mit dem es seine Absichten verbindet.[3]) Nicht eine neue Welt entsteht wie bei Schlegel, sondern nur eine abgeänderte. Wie der Gott bei Leibniz, so handelt Lessings Schöpfer nach Absichten und Zwecken. Das Genie ist nicht ein Schöpfer, der organische Werke schafft wie die Natur, sondern ein Baumeister. Die Bedeutung des Genies liegt bei Lessing also gar nicht in ihm selbst, sondern wird immer an objektiven Maßstäben gemessen.

Schlegel und Lessing stimmen darin überein, daß sie die Besonnenheit des künstlerischen Schaffens betonen, die bei Lessing durch Absichten und Zwecke bedingt ist, bei Schlegel mit jeder genialen Anlage notwendig gegeben ist. Dadurch stehen sie beide im Gegensatz zu den Stürmern und Drängern.

C. Die Einheit des Kunstwerkes.

I. Die Einheit des Kunstwerkes bei Schlegel.

Das künstlerische Schaffen wurde von Schlegel mit dem Produzieren der Natur verglichen, ebenso darf das Kunstwerk

1) Lit. Brief. 332.

2) Abhandlung vom besonderen Nutzen der Fabel in den Schulen. 1759.

3) Hamb. Dramat. St. 34.

mit einem Naturprodukt verglichen werden. Es muß organisch sein wie dieses. Darum fordert Schlegel anstelle der üblichen Einheit der Tragödie „eine weit tiefer liegende, innigere geheimnisvollere Einheit als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Kompositionen Shakespeares ebenso vollkommen als in denen des Äschylos und Sophokles.“ [1]) Sie bestimmt das Kunstwerk von innen her und ist in allen großen Meisterwerken zu finden.

Lessing wollte die Alten und Shakespeare dadurch in Übereinstimmung bringen, daß er zeigte, wie Shakespeare ihre Regeln im Wesentlichen erfüllt habe. Diesen Versuch Lessings bezeichnet Schlegel als unmöglich. Aber er selbst hat die Alten und Shakespeare aus einem höheren Gesichtspunkt gleichgestellt und dadurch gezeigt, daß bei allem Unterschied, den er zwischen der Poesie der Alten und der Moderne macht, doch eine weitgehende Übereinstimmung zwischen der klassischen und romantischen Dichtung besteht.

Diese organische Einheit ist streng von einer mechanischen Einheit zu scheiden, die z. B. eine Uhr hat. Schlegel nennt selbst dieses Beispiel und zeigt, daß ihre Einheit in dem Zweck der Zeitmessung, der für den Verstand besteht, beruht. Er wendet sich mit diesen Ausführungen nicht gegen Lessing, sie können aber auf Lessing angewandt werden.

So wie die Einheit eines Organismus in der höheren Sphäre des Lebens liegt, ist auch die Einheit des Kunstwerkes eine höhere. Sie liegt für Schlegel im Gefühl, das ist die Beziehung auf Ideen. Sie zeigt sich darin, daß alle Teile des Kunstwerkes einen Gesamteindruck auf das Gemüt hervorrufen. Wenn also durch irgendeinen Teil der Gesamteindruck auf das Gemüt gestört würde, so wäre damit nach Schlegel die Einheit des Kunstwerkes vernichtet. Da aber der Gesamteindruck auf das Gemüt durch den Gehalt bestimmt wird, so hat Schlegel die Einheit eines Kunstwerkes von innen her, durch seinen Gehalt, begründet.

Das Gemüt bleibt dabei aber nicht aufnehmend, leidend, sondern bezieht das, was es aufnimmt, nach Schlegel auf das Unendliche. Nur da, wo diese Beziehung auf das Unendliche stattfinden kann, ist eine Einheit vorhanden.

1) Wien. Vorles. 17 S. 21.

Weil die Einheit des Kunstwerkes von innen her bedingt wird, ist seine Erscheinungsform nur das bedeutsame Äußere, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt.

Da alle Teile des Kunstwerkes mit dem Ganzen organisch zusammenhängen, würde es unmöglich sein, „die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes zu beseitigen, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen.“ [1])

Jede Form ist darum nur der Leib, der zu einem bestimmten Geist gehört. Bei der Besprechung romantischer Dichtungsformen hat Schlegel darum gezeigt, daß sie nicht als „artige Spielerei“ [2]) verstanden werden können, sondern der notwendige Ausdruck eines Gehaltes sind. Wenn er und viele Romantiker aber sich der Form des Sonetts bedienten, so machten sie damit eine einmal feststehende Form zu der ihrigen. Schlegel nennt das Sonett eine romantische Dichtungsform. Dadurch allein war seine Übernahme gerechtfertigt.

II. Die Einheit des Kunstwerkes bei Lessing.

Auch für Lessing ist das Kunstwerk eine Einheit, die völlig gerundet ist. Der Dichter versetzt die Teile der gegenwärtigen Welt, vertauscht, verringert, vermehrt sie, um ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem er seine Absicht verbindet. [3]) Die Teile bestimmen also das Ganze, nicht werden sie von einem Mittelpunkt her bestimmt wie bei Schlegel.

Diese Einheit dient sodann einem Zweck. Sie ist also eine mechanische. Der organischen Einheit bei Schlegel steht die mechanische bei Lessing gegenüber, die von Schlegel abgelehnt wurde. Die verschiedene Einheit bei Lessing und Schlegel hängt mit ihrer verschiedenen Auffassung des künstlerischen Schaffens zusammen. Für Schlegel schafft das Genie wie die Natur organische Werke, die darum auch eine organische Einheit haben. Nach Lessing schafft es wie ein Bau-

1) Rezension von Wilhelm Meister. — Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters.
2) Berl. Vorles. III. S. 209/228.
3) Hamb. Dramat. St. 34.

meister, der die Teile so zusammensetzt, daß er mit dem Ganzen seine Absichten erreicht.

Zusammenfassung und historische Würdigung der Gedanken Schlegels.

Das Verhältnis von Natur und Kunst bei Schiller und Goethe.

Lessing ging von dem Kunstgegenstand aus, für Schlegel stand die Schöpferkraft des Künstlers im Vordergrund. Lessing nahm seinen Ausgangspunkt von außen, Schlegel von innen. Darum hat für Schlegel das Kunstwerk eine organische Einheit und gehört in eine höhere Wirklichkeit, für Lessing dagegen nur eine mechanische. Es bleibt im Bereich des Verstandes. Diese Gedanken Schlegels, die in vollständigem Gegensatz zu Lessing stehen, sind nicht nur romantisch.

Schon der Sturm und Drang hatte im Gefolge Youngs gefunden, daß die Kunst nicht von außen bestimmt ist, sondern ihren Weg aus der Phantasie des Künstlers, von innen nach außen, nimmt. Bei dem Sturm und Drang vermißte Schlegel Kunstprinzipien.

Aber auch für Schiller und Goethe bestand die Kunst nicht in Nachahmung, sondern in Gestaltung aus dem Innern des Künstlers. Zugleich forderten sie aber, wie Schlegel, eine ideale Darstellung. Schlegel spricht in diesem Zusammenhang nicht von ihnen.

Der Grundsatz der einfachen Naturnachahmung ist von Goethe in dem Aufsatz der Propyläen „Der Sammler und die Seinigen“ widerlegt worden. Er bezeichnet das Talent der Nachahmung als die Basis der bildenden Kunst. Die Kunst besteht nie in bloßer Wiedergabe des Stoffs, sondern dieser wird immer durch den Künstler gestaltet: das wird bewiesen durch die Tatsache, daß die alten Tragödienschreiber mit dem Stoff, den sie verarbeiteten, ebenso verfuhren wie die bildenden Künstler. „Die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn“. Darum fließen alle Gesetze der bildenden Kunst aus

dem Gemüt des Künstlers und wenden sich wieder an das Gemüt.

In der Abhandlung „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" hat Goethe gezeigt, daß die Kunst das Höchste leistet, wenn sie Stil hat, der „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern es uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen", beruht.

Der Schrift von Moritz, der Schlegel in der Auffassung des künstlerischen Schaffens folgte, hat Goethe ebenfalls zugestimmt. Er zeigte sie im deutschen Merkur an und hob, ohne sich näher mit ihr zu befassen, anerkennend hervor: „Er (Moritz) schrieb diese Blätter aus Rom in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte. Er schrieb gleichsam aus der Seele des Künstlers in die Seele, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstand vorauszusetzen."

Auch für Schiller bestand die Kunst nicht in Nachahmung. „Das Wirkliche nachahmend wiederbringen, heißt nicht die Natur darstellen, der Künstler kann kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen, wie er es findet. Sein Werk muß in allen Teilen ideell sein, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll."[1])

Der höchste Grundsatz der Künste ist auch für ihn der Stil, der in reiner Objektivität der Darstellung besteht. Es ist die Form, die den Stoff besiegt haben muß.[2])

In dem Briefwechsel mit Körner hat er die Schrift von Moritz öfters erwähnt. Er entdeckt in ihr Herder'sche Gedanken und lobt ihren Gedankenreichtum. In seinen Vorlesungen über Ästhetik, die sich ausführlicher mit Moritz befassen, tadelt er, daß dieser das Ganze der Natur mit dem Ganzen der Vernunft verwechsele. Dem Gedanken, daß der Künstler schaffe wie die Natur, stimmte also Schiller nicht zu.

Auch für Schiller ist jedes Kunstwerk ein einheitliches Ganzes. Seine Form wird ebenfalls von innen her durch das Wesen bestimmt. Sie ist darum nie etwas Äußeres und

1) Schiller: Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie (Vorwort zur Braut von Messina).

2) Schiller. Beilage zum Brief an Körner vom 28. 2. 1793.

Fremdes. Er erläutert dies durch ein Beispiel in der organischen Natur: Wenn ein Gärtner einen Baum in Zirkelform schneiden würde, so würde es seiner Natur widersprechen. Weil wir nicht umhin können, dem Baum seine eigene Natur, eine Persönlichkeit zuzugestehen, so verdrießt uns diese Gewalttätigkeit, und es gefällt uns, wenn er die ihm aufgedrungene Technik aus innerer Freiheit vernichtet.[1] Wenn Schiller auch den Gedanken ablehnte, daß der Künstler schaffe wie die Natur, so hat er doch die Form eines Kunstwerkes durch ein Beispiel aus der organischen Natur erläutert, aber nur im Sinne eines Vergleiches.

Die Forderung des Stiles: die höchste Forderung der Kunst.

Der Stil beweist nach Schlegel, daß die Natur nicht mehr Norm ist, sondern daß sie vielmehr nach Kunstprinzipien gestaltet ist. Schlegel erwähnt Goethes Abhandlungen über einfache Nachahmung, Manier, Stil nicht und dehnt diese Begriffe über Goethe hinaus auf alle Kunstgattungen aus. Er unterscheidet sich von diesem durch die Bewertung der Nachahmung und der Manier. Die Manier steht nach Schlegel zwischen Natur und Kunst und ist „ein gefärbtes oder trübes Medium", das auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft. Diese Gefahr lag auch bei Goethe in der Manier, war aber nicht notwendig mit ihr verbunden. Unter Nachahmung versteht Goethe nicht, wie Schlegel, platte Natürlichkeit. Der Stil besteht nach Schlegel in „Verwandlung der individuellen, unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprinzip".[2] Für diese freiwillige Beschränkung weiß er keinen treffenderen Ausdruck zu finden, als den von Winckelmann geprägten: „System der Kunst". Es geht von der Natur aus und hebt sich dann über sie.

Wenn Schlegel für jede Kunstgattung Stil fordert, so ist doch nach seiner Meinung der Stil in den einzelnen Künsten etwas Verschiedenes. Die Kunst geht in „streng gesonderte und entgegensetzte Sphären auseinander, mit anderen Worten,

1) Schiller, Beilage zum Brief an Körner vom 28. 2. 1793.
2) Berl. Vorles. I. S. 107.

es gibt verschiedene Künste, deren jede ein anderes Prinzip der Darstellung, folglich auch für sich, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, einen eigenen Stil hat: Es gibt einen plastischen und pittoresken, einen musikalischen und poetischen Stil".[1] So hat auch Julius Petersen[2] auf die Verschiedenheit des Stiles in der bildenden Kunst und der Poesie hingewiesen. Daraus will er folgern, daß die wechselseitige Erhellung der Künste wohl zur Bereicherung der Probleme anreizt, aber die durch ihren Gegenstand bestimmte Grundrichtung jeder Einzelwissenschaft nicht zu ändern vermag.

Die Forderung des Stiles bei Schlegel drückt aus, daß die Naturnachahmung in dem Sinne, wie sie bei Lessing vorlag, vollständig überwunden ist.

D. Das Schöne.

I. Das Schöne nach Schlegel.

Die höchste Einsicht in das Wesen des Schönen hat nach Schlegels Meinung Plato gehabt. „Er erkannte die symbolische Natur des Schönen".[3] Wenn aber nach Schlegels Meinung Plato ein himmlisches Urbild des Schönen angenommen hat, auf das der menschliche Geist sich in unendlichem Streben richtet, so hat er ihn nach Plotin hin umgedeutet. Denn für Plato bestand das Schöne noch nicht in dem Durchscheinen des Göttlichen wie bei Plotin. In den weiteren Ausführungen hat Schlegel Plotin nicht erwähnt, so wie er ihn auch nicht bei der Forderung der inneren Form anführte. Auf diese Wendung zu Plotin hat Walzel hingewiesen.[4]

1) Berl. Vorles. I. S. 108.
2) Jul. Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik S. 67.
3) Berl. Vorles. I. S. 39.
4) Plotins Begriff der inneren Form, Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit. S. 11.

Weil das Schöne für Schlegel symbolischer Natur ist, ußte er sowohl die rationale Ästhetik von Baumgarten als uch das empirische System von Burke ablehnen. In der enaer Kunstlehre hat er beide Systeme ausführlicher be- rochen als in den Berliner Vorlesungen.[1])

1. Nach Baumgarten wird die schöne Kunst durch untere eelenkräfte hervorgebracht, damit hat er sie zu einer Vor- bung der Verstandestätigkeit gemacht. Diesen Vorwurf acht auch Schlegel. Wenn das ästhetische Vergnügen bei aumgarten aus undeutlich erkannter Vollkommenheit ent- ehen soll, so ist nach Schlegel zunächst nicht einzusehen, ie aus Vollkommenheit Vergnügen entstehen soll und sodann icht, wie aus undeutlich erkannter Vollkommenheit. Ein Irr- um Baumgartens liegt nach Schlegel sodann darin, daß die ollkommenheit auf Grund sinnlicher Erkenntnis erfaßt wird, ährend sie doch nur mit dem Verstand festgestellt werden nn. Von der sinnlich erkannten Vollkommenheit verlangt aumgarten eine Übereinstimmung der Gedanken zu einer inheit, darin verwechselt er nach Schlegel eine logische Er- enntnis mit einer ästhetischen.[2])

2. Baumgarten machte die Ästhetik zu einer „Logik" für as untere Erkenntnisvermögen, Burke führte das Gefühl des chönen und Erhabenen auf die sinnliche Natur des Menschen rück. Für ihn besteht das Schöne in subjektiven Empfin- ngen, die aber nur körperlich bedingt sind. Das Schöne er- ärt er aus Trieben der Geselligkeit, das Erhabene aus dem rieb der Selbsterhaltung.

Baumgarten hob das Schöne vollkommen aus dem Bereich es Sinnlichen, Burke kam nicht aus der Sinnenwelt hinaus. eide haben damit nach Schlegel verkannt, daß das Schöne las Land zwischen der sinnlichen und geistigen Welt" ist.[3])

Ebenso hat Schlegel jeden Versuch, das Schöne in ob- ktiv-formalen Eigenschaften zu begründen, zurückgewiesen. i diesem Falle wird die Schönheit als „ein Ding an sich" an- sehen, „das ohne alle Beziehung auf etwas Subjektives in

1) Jen. Kunstl. S. 288/304.
2) „ „ S. 291.
3) „ „ S. 315.

einem Objekt vorhanden wäre".[1] Darum verwirft er die Schönheitslinie von Hogarth.

Aber er selbst hat andererseits nicht, wie Kant und seiner Meinung nach auch Hemsterhuis[2], das Schöne allein in ästhetischem Wohlgefallen begründet gesehen, in einem Lustgefühl, das aus der Übereinstimmung eines Objektes mit unseren Erkenntniskräften hervorgeht. Er selbst sucht wie Schiller eine objektive Begründung des Schönen. Er vermißt bei Kant die in dem Schönen liegende Beziehung auf das Unendliche. Die Kunst, vor allem die Dichtkunst, soll nach Kant ästhetische Ideen mitteilen, diese Mitteilung besteht aber nur darin, durch die Wahl der Worte „das Unnennbare" einer Gemütsstimmung fühlbar zu machen.

Wenn Kant sagt, daß im Gefühl des Schönen eine Beziehung auf die Idee des Übersinnlichen liege, so will er damit nur sagen, daß das Schöne das Symbol des Sittlich Guten sei. Überall, wo Kant scheinbar eine objektive Begründung des Schönen gibt, vermißt Schlegel die Beziehung auf das Unendliche, Schiller, der über Kant hinaus auch eine objektive Begründung des Schönen suchte, wird von Schlegel nicht erwähnt.

Eine Begründung des Schönen, wie er sie sucht, glaubt Schlegel bei Plato zu finden und in neuerer Zeit bei Schelling. Schönheit ist für Schlegel in Übereinstimmung mit Schelling die symbolische Darstellung des Unendlichen.

Eine Einsicht in dieses Geheimnis der Schönheit haben für Schlegel aber auch Winckelmann, Mengs und Moritz gehabt. Die Anschauung von Mengs und Winckelmann nennt Schlegel einen „mystischen Idealismus des Schönen."[3] Von Winckelmann hebt er besonders hervor, daß er wie Plato ein ewiges Urbild des Schönen angenommen habe. „Er betrachtete das Schöne als einen Gegenstand der intuitiven Beschauung, entfernt von jeder leidenschaftlichen Bewegung und jedem charakteristischen Interesse."[4] Aber Schlegel weiß auch, daß Winckelmann neben dieser Gehaltsästhetik eine Maßästhetik kennt.

1) Jen. Kunstl. S. 311.
2) „ „ S. 309.
3) „ „ S. 309.
4) „ „ S. 309.

Das Unendliche, das symbolisch in jedem schönen Gegenstand dargestellt sein muß, wird nach Moritz durch die Tatkraft des Künstlers erfaßt, „die dem Dunkeln instinktartig nachgeht. Moritz scheint damit ausdrücken zu wollen, was man das Streben nach dem Unendlichen nennt.“ [1])

Eine symbolische Darstellung des Unendlichen, die in jedem schönen Gegenstand vorliegt, ist nach Schlegel darum möglich, weil das Unendliche keine philosophische Fiktion ist, man suche es nicht jenseits der Welt: es umgibt uns überall, wir können ihm niemals entgehen, wir leben, weben und sind im Unendlichen“. [2]) Die menschliche Existenz erhält erst ihre Realität durch das Unendliche. Der Gegensatz von endlich und unendlich wird von Schlegel auf den Gegensatz von Materie und Geist zurückgeführt; die symbolische Darstellung besteht darin [3]), für etwas Geistiges eine äußere Hülle zu suchen oder ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres zu beziehen. Darum kann es so viele Möglichkeiten schöner Kunst geben, als es Möglichkeiten des Ausdrucks gibt: durch Gestalt, Gebärde, Ton, Wort. Schönes liegt also nach Schlegel immer da vor, wo in einer sinnlichen Erscheinung sich Geistiges ausdrückt.

Damit steht er wie Schiller und Goethe auf dem Boden der Plotinischen Ästhetik.

II. Das Wesen des Schönen nach Lessing.

Lessing hat seinen Begriff der Schönheit nicht entwickelt. Aus vereinzelten Äußerungen ist nur zu ersehen, worin die Schönheit für ihn begründet liegt.

Nach Schlegels Meinung hat Lessing das System von Baumgarten als etwas nicht zu Widerlegendes aufgefaßt. [4]) Es ist richtig, daß Lessing sich, wie Schlegel anführt, nirgends ausdrücklich über das Baumgarten'sche System geäußert hat.

Wenn die Tragödie eine moralische Wirkung haben soll, so hat Lessing damit die Dichtkunst der Moral untergeordnet.

1) Jen. Kunstl. S. 313.
2) Berl. Vorles. I. S. 90.
3) „ „ I. S. 91.
4) „ „ I. S. 58.

In ähnlicher Weise hat Baumgarten die Kunst nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten betrachtet, wenn die ästhetische Erkenntnis eine undeutliche Verstandeserkenntnis ist.

Dem System von Burke, das Schlegel ablehnte, hat Lessing ebenfalls nicht zugestimmt. Daß es ihn sehr interessiert hat, beweist die Tatsache, daß es im Briefwechsel mit Mendelssohn öfters erwähnt wird. Seine endgültige Stellung drückt sich in folgendem Brief aus[1]): „Es kommen, wie Sie finden werden, sehr schöne Anmerkungen darin vor; allein das ganze Gebäude taugt nichts. Der Verfasser sagt, alle unsere Leidenschaften teilten sich in zwei Hauptäste: in Leidenschaften, welche die Selbsterhaltung beträfen und in Leidenschaften, die auf das gesellschaftliche Leben zielten. . . . Was sagen Sie zu diesem System? Daß der Verfasser einen sehr seltsamen Begriff von der Seele haben müsse. Den hat er auch. Die Leidenschaften sind ihm etwas, das Gott so in unsere Seele gelegt hat; etwas, das nicht aus dem Wesen der Seele, aus einer gewissen Gattung von Vorstellung entspringt, sondern etwas, das Gott dem Wesen der Seele gegeben habe. . . . Das heißt ohne Zweifel sehr kommode philosophieren! Doch, wenn schon des Verfassers Grundsätze nicht viel taugen, so ist sein Buch doch als eine Sammlung aller Erwägungen und Wahrnehmungen, die der Philosoph bei dergleichen Untersuchungen als unstreitig annehmen muß, ungemein brauchbar.“ Wie wertvoll ihm die Abhandlung von Burke wegen ihrer „Erwägungen und Wahrnehmungen“ war, beweisen auch seine Gedanken über die Abhandlung von Burke.

Nach Lessing ist ein Gegenstand dann schön, wenn seine Teile zu einem einheitlichen Ganzen übereinstimmen.[2]) Einheit in der Mannigfaltigkeit, das war eine alte Definition. Er gibt also wie Schlegel eine objektive Begründung des Schönen, aber eine Erklärung anderer Art. Das Schöne liegt für ihn in objektiv-formalen Eigentümlichkeiten.

Zwar sagt Lessing[3]), daß Schönheit die sichtbare Hülle sei, unter der Vollkommenheit zur Schönheit wird; damit ist

---

1) Brief an Moses Mendelssohn 18. 2. 1758.
2) Laokoon 20 u. Vorrede zu Hogarth's „Zergliederung der Schönheit“ 1754.
3) Laokoon 4.

aber nicht gesagt, daß die Schönheit Vollkommenheit voraussetze, die Schönheit liegt in der sichtbaren Hülle. Er nähert sich damit nicht der plotinischen Ästhetik.

II. Hauptteil.

Ia. Die Theorie des Dramas nach Schlegel.

Wie Lessing, hat auch A. W. Schlegel Drama und Epos nach ihren unterscheidenden Merkmalen untersucht.

Schlegel sieht in dem Drama eine Vereinigung der epischen Idealität der ruhigen Beschauung mit der lyrischen Stimmung eines Gedichtes.[1]) Wenn er das Drama als eine synthetische Dichtungsgattung betrachtet, hat er es nicht nach seiner ihm eigentümlichen Beschaffenheit charakterisiert. Er sagt zwar nicht, daß es durch Synthese entsteht, er spricht aber nur von seinen Bestandteilen, ohne zu sagen, inwiefern es durch sie zum Drama wird. Darum scheint mir diese Erklärung von Schlegel ungenau zu sein.

Andererseits hat er doch auch selbst das Eigentümliche des Dramas darin gesehen, daß es eine Handlung durch Gespräche ohne Erzählung wiedergibt. Weil es gegenwärtige Handlung gibt, deren Wirkung noch durch theatralische Darbietung erhöht wird, werden gerade durch das Drama alle Regungen hervorgerufen, die beim Anblick der Schicksale und Handlungen wirklicher Menschen in uns lebendig werden.[2]) Das Drama ist also für Schlegel ein Kunstwerk der Einfühlung. Damit hat er auf die besondere Darstellungsform des Dramas hingewiesen und nicht mehr darauf zurückgegriffen, daß es

1) Berl. Vorles. II. S. 382.
2) Wien. Vorles. III. S. 40.

Episches und Lyrisches enthält. Wenn er sagt, daß das Drama die Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne Erzählung sei, so klingt diese Definition an Aristoteles an, der von ihm stets abgelehnt wird.

Das Drama muß nach Schlegel vor allen Dingen „dramatisch“ sein. Nicht durch die dialogische Form an sich wird das Drama dramatisch, sondern nur dann, wenn eine Veränderung in der Gemütsverfassung der Sprechenden erreicht wird. Dazu ist nach Schlegel eine lebendige Bewegung in dem Gedankengang, Spannung auf den Ausgang nötig. In dieser Bewegung des dramatischen Gesprächs liegt die Freude am Drama begründet. Alle Menschen sind zum Handeln angelegt, sie leben aber gewöhnlich in so unbedeutenden Verhältnissen, daß sie nicht handeln können. Das Drama bietet ihnen durch seine Handlung Ersatz. Wir sehen handeln, wo wir selbst nicht handeln können. Das Wesen des Dramas besteht also darin, daß es Handlung gibt, die den Zuschauer in lebendigem Miterleben fortreißt, ohne daß er sich mit den dargestellten Personen identifiziert.

Damit wäre das Drama aber noch nicht gegen ein aufregendes Sensationsstück abgegrenzt. Es kommt nach Schlegels Ausführungen aber nicht nur auf Handlung überhaupt an, sondern darauf, daß Menschen handeln, wie wir selbst, daß sie ihre Kräfte messen und ihre Meinungen äußern. Darum hat das Drama zum Gegenstand das wirkliche Leben. Es gibt aber nicht nur einen Ausschnitt daraus, sondern ein verjüngtes Bild des Daseins. Es drängt in einen Ausschnitt vieles zusammen. Dadurch ist die Kraft seiner Wirkung noch vergrößert.

Das Drama darf durch die Ungewißheit der Erwartung, den unbekannten Stoff Neugier und Spannung erwecken. In diesem Punkt unterscheidet sich Schlegel von Lessing, der einen Fortschritt darin sieht, wenn ein bekannter Stoff im Drama dargestellt wird, weil der Dichter sich dann nur auf die Wirkung der Situation stützt, nicht auf die Spannung der Neugier. In diesem Punkte scheint mir Lessing das Drama künstlerischer zu beurteilen als Schlegel, wenn dieser die stoffliche Neugier zur Vergrößerung der Spannung mitwirken läßt. Euripides kündigt in seinen Prologen den Inhalt seiner Stücke an,

darin sah Lessing einen solchen Fortschritt. Diese Auffassung Lessings hat Schlegel verworfen.[1])

Die Fähigkeit des Dramas, durch gegenwärtige Handlung Spannung und Miterleben zu wecken, wird nach Schlegel durch seine theatralische Darbietung noch vergrößert. Wenn das Drama auf dem Theater dargestellt werden soll, auf das es durch seine Form notwendig hinweist, muß es theatralisch sein. Der Dichter muß daher ähnliche Rücksichten nehmen wie der Volksredner. Weil sie beide eine große Menge fesseln sollen, müssen sie ihre Aufmerksamkeit zunächst in hohem Grade erregen und dürfen erst dann im Lyrischen und in tiefsinnigen Gedanken verweilen. Der Dichter muß diese Rücksicht auf die Menge nehmen, er soll aber nicht zu ihr hinabsteigen, sondern sie zu sich ziehen. Wenn es ihm gelingt, sie zu fesseln, so kann er eine gewaltige Macht über sie haben, denn er kann die trennenden Schranken, die gewöhnlich zwischen Menschen bestehen, durch die Wirkung seiner Kunst aufheben. Die theatralische Wirkung kann nach Schlegel durch Mitwirkung anderer Künste, z. B. Architektur, Malerei, Musik, erhöht werden. Dadurch hat er aber die Wirkung des Dramas nicht durch in diesem liegende Eigenschaften vergrößert, sondern durch ihm fremde Mittel.

Die Eigenschaft des Dramatischen und Theatralischen unterscheidet das Drama von anderen Dichtungsgattungen. Weil jede Kunst, wie schon früher ausgeführt ist, poetisch sein muß, muß auch das Drama diese Eigenschaft haben. Es muß in die Welt der Phantasie erhoben sein, und sich von den „ineinander verfließenden, nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur“[2]) unterscheiden. Aber es erhebt sich nicht nur durch diese Züge der Gestalt über die gemeine Wirklichkeit, sondern auch dadurch, daß es notwendige und ewig wahre Gedanken, die über das irdische Dasein hinausgehen, enthält.

Das Drama hat also einen menschlich bedeutungsvollen Inhalt. Es ist ein Kunstwerk der Einfühlung, seine Form weist auf das Theater hin. Weil die Kunst nicht Nachahmung ist, muß es poetisch sein.

Der poetische Charakter des Dramas drückt sich in dem Silbenmaß aus.

1) Wien. Vorles. VIII. S. 142.
2) Wien. Vorles. II. S. 30.

Der poetische Dialog muß vor allen Dingen lebendig sein. Wenn alle Reden augenblicklich aus dem Gemüt des Redenden entspringen und eine Gegenwirkung im Gemüt des Hörers hervorrufen müssen, so entsteht für den Dichter die Schwierigkeit, den Dialog poetisch zu gestalten, da alle Reden doch wie im Augenblick entstanden sein müssen. Schlegel gibt auch zu, daß darum im poetischen Dialog vieles vermieden werden muß, das, wenn es der Dichter sagte, sehr schön und vortrefflich wäre.[1] Weil aber der Dichter andererseits eine größere Gewalt über die Sprache hat, kann er alles, was den Menschen bewegt, umso besser ausdrücken und fühlbar machen. Dadurch zeigt er ebenfalls, daß die Worte unmittelbar entstanden sind. So hat also gerade der Dichter dem Prosaiker gegenüber große Vorteile.

Die Fessel, die sich die Sprache mit dem Silbenmaß anlegt, zeigt, daß das Drama aus der gewöhnlichen Wirklichkeit in eine höhere Welt gehoben ist. Das für das Drama geeignete Silbenmaß ist nach Schlegel der Jambus, weil er die Rede beflügelt, ohne sich zu weit von ihr zu entfernen. Kein modernes Drama hat nach Schlegel die Forderungen des Silbenmaßes erfüllt. Er nennt an Dramatikern, die die Bedeutung des Silbenmaßes verkannt haben, nicht nur Diderot und Lessing, sondern auch Schiller und Goethe.

Bei der Besprechung des französischen Theaters[2] setzt Schlegel sich mit den aristotelischen Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit auseinander. Wie Lessing hebt er hervor, daß die Praxis der französischen Tragiker mit dem Hinweis auf Aristoteles nicht gerechtfertigt werden könne. Aber er wendet sich nicht nur gegen die Art, mit der die französischen Tragiker sich mit den Regeln von Aristoteles „abfanden", sondern gegen diesen selbst. Aristoteles hatte Einheit der Handlung gefordert, sich über die Einheit von Ort und Zeit, wie Schlegel anführt, aber nur unbestimmt geäußert. Auch Schlegel verlangt eine Einheit der Handlung, wenn diese richtig verstanden wird. In Bezug auf Raum und Zeit fordert er Freiheit.

Was Aristoteles in der Poetik über die Einheit der Handlung gesagt hat, nennt Schlegel bloß zergliedernde Begriffe,

1) Schlegel, Über den poetischen Dialog. Abhdlg. d. Horen 1796.
2) Wien. Vorles. 17.

die zu wesentlichen poetischen Forderungen nicht heranreichen. So wie Aristoteles nach Schlegel in der Rhetorik nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche Seite gesehen habe, habe er auch das Geheimnis der Poesie nicht ergründen können. Daraus sind alle Mängel seiner einzelnen Forderungen zu erklären. Lessing konnte nach Schlegels Meinung Aristoteles zustimmen, weil er auch nur ein scharfsinnig zergliedernder Kritiker sei.

Schlegel führt die aristotelische Definition der Tragödie an: „Wir setzen, die Tragödie sei die Nachahmung einer vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse Größe hat“ . . . .“[1] Wenn Aristoteles unter dieser Größe die Ausdehnung des Umfanges versteht, der so groß bleiben muß, daß das Ganze überschaubar und die einzelnen Teile unterscheidbar sind, so ist diese Bestimmung nach Schlegel keine künstlerische, denn sie geht von der Fassungskraft des menschlichen Geistes aus und nicht vom Kunstwerk. Darum weist Schlegel diese Forderung zurück. Der Umfang ist nach Aristoteles umso schöner, je größer er bei der Überschaubarkeit ist. Damit wäre nach Schlegel aber jedes Drama als schön bezeichnet, wenn es bei seinem umfassenden Stoff nur Klarheit und Übersicht zu bewahren wüßte.

Aristoteles hat sodann nach Schlegel die epische Einheit der dramatischen gleichgesetzt; denn sowohl der epische als auch der dramatische Dichter stellt nach Aristoteles eine Einheit dadurch her, daß er eine größere Anzahl von Vorgängen in ihrem ursächlichen Zusammenhag aufzeigt. Der dramatische Dichter kann nur weniger Vorgänge auswählen, weil er durch die Bühne eingeschränkt ist. Daß das Epos eine andere Einheit hat als das Drama, hat Schlegel bei der Behandlung des Epos gezeigt. In dieser zweiten Bestimmung hat Aristoteles die dramatische Einheit ebenfalls verkannt, denn es wäre nach Schlegels Meinung immer noch denkbar, daß ein Dichter das Mittel fände, „vermöge einer anderen Verfassung der Scene und einer künstlerischen theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung, wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten.“

1) Wien. Vorles. 17.

Aristoteles hat also nach Schlegel keine annehmbare Erklärung der Einheit gegeben.

Schlegel führt einen neuen Begriff von Handlung ein, den er den strengen Begriff der Handlung nennt. Wenn Handlung alles wäre, was geschieht und durch Ursache und Wirkung verknüpft ist, so würde sie gar kein Ende haben; denn für einen Menschen mit unendlich großer Fassungskraft bliebe die Handlung bei sehr großem Umfang immer noch einheitlich. Nicht alles, was geschieht, ist Handlung, sondern nach Schlegel nur eine vom menschlichen Willen abhängige Tätigkeit. Sie hat eine Einheit, weil sie sich auf ein Ziel richtet. Da aber in jedem Stück mehrere Personen sind und sie alle Willen haben und Entschlüsse fassen, so sind damit mehrere Handlungen möglich. Aber auch nicht jedes menschliche Handeln kann schon als wirkliches Handeln bezeichnet werden, sondern nur ein solches, das sich auf die Idee der sittlichen Freiheit bezieht. Erst dann handelt der Mensch frei, d. h. er ist Urheber seiner Entschlüsse, und damit handelt er erst wirklich. Diese Einheit der Handlung findet Schlegel ebenso bei Shakespeare wie bei den Griechen. Wenn er den alten Begriff der Einheit durch seinen „strengen" Begriff ersetzt, so folgt er seiner Forderung der organischen, von innen bestimmten Form. Denn jedes Drama darf danach so viele einzelne Handlungen enthalten, als sie für die eine Haupthandlung nötig sind. Die Einheit wird also durch den Gehalt bestimmt. Die Einheit der Handlung wird von Schlegel durch die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit begründet, weil die sittliche Freiheit für Schlegel die höchste Würde des Menschen und damit der vornehmste Gegenstand des Dramas ist.

Die ursächliche Verknüpfung der Begebenheiten darf natürlich auch bei der Einheit von Schlegel nicht fehlen. Zusammenfassend hat er diese durch ein Bild illustriert:[1]) Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man endlich zu verhüten hat . . . ., sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet und sich zuletzt in die Ruhe des Ozeans verliert. . . . . Warum sollte der Dichter nicht verschiedene, eine zeitlang abgesondert

1) Wien. Vorles. 17.

ür sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen nebeneinander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme teilt und durch mehrere Mündungen ins Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?“

Die Forderung der Zeiteinheit hat Schlegel durch seine Unterscheidung astronomischer und idealer Zeit überwunden. Jede Forderung der Zeiteinheit, die dadurch begründet wird, daß das Drama genau so viel Zeit zur Aufführung verlangen müsse, als die Handlung beanspruche, geht nach Schlegel aus dem falschen Gedanken der Nachahmung hervor und wird darum von ihm zurückgewiesen. Die ideale Zeit wird von der Seele gemessen. Sie mißt nur die fortschreitende Entwicklung unseres Daseins. „Unsere Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelassen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.“[1] Wenn Schlegel sagt, daß die Seele verschiedenes Maß für die Zeiten hat, so nimmt er einen Gedanken von Herder auf, den dieser in seinem Shakespeare-Aufsatz zu Shakespeares Rechtfertigung anführte. Damit war eine statische Auffassung überwunden, die jeden gleichen Zeitraum bei verschiedenem Inhalt als eine ruhende, fest umgrenzte Größe auffaßte. Dabei wurde übersehen, daß die Zeit in Wirklichkeit nicht so erlebt wird. Bei einer solchen Auffassung wurde ebenfalls von objektiven Bestimmungen ausgegangen.

Die Einheit des Ortes braucht nach Schlegel darum nicht gewahrt zu werden, weil die Phantasie die Fähigkeit hat, viele Räume zu durcheilen.

Die alten aristotelischen Einheiten waren vor Schlegel schon überwunden worden. Poetisch war auch das Drama der Klassiker, dessen Dialog ebenfalls poetisch war. Über den Sturm und Drang und die Klassiker hinaus führt die Formulierung, daß das Drama eine Synthese von Epos und Lyrik

1) Wien. Vorles. 17.

sei. Aber andererseits sieht doch Schlegel eine ursprüngliche eigentümliche Eigenschaft das Dramas darin, daß es lebendige, gegenwärtige Handlung ist. Damit ist er, wenn er auch den Gedanken der Synthese anführt, dem „abgründigen Unverständnis des Dramatischen" entgangen, „wovon die in der Romantik heimische Theorie zeugt, daß es nur zwei reine Gattungen gibt, nämlich Lyrik und Epik, das Drama als Verwachsung, wo nicht als Verkittung beider anzusehen ist".[1] Die Formulierung von Schlegel bleibt dabei schief.

b) Das romantische Drama.

Schlegel stellt als ebenso berechtigt neben das antike Drama das romantische, das der modernen Geistesrichtung entspricht. In ihm sind die alten Einheiten in dem Sinne umgeändert, wie früher ausgeführt wurde. Aber es hat außerdem noch andere charakteristische Eigenschaften, durch die es sich vom antiken Drama unterscheidet. Romantisch ist das Drama der Spanier und das Shakespeare's.

Schlegel hat das romantische Drama nach seiner formalen Seite wie auch nach seinem Gehalt charakterisiert. Während die antike Poesie alles Ungleichartige trennte, mischt die romantische nach Schlegels Auffassung das Entgegengesetzte miteinander: Irdisches und Göttliches, Leben und Tod, Geistigkeit und Sinnlichkeit. Dadurch weist sie auf das Chaos hin, das „unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt",[2] und kommt dadurch dem Geheimnis des Weltalls näher als die antike Poesie.

Weil das romantische Drama Entgegengesetztes zusammenbringt, kann es auch Ernst und Scherz, Tragisches und Komisches miteinander mischen. Das hat besonders Shakespeare getan. Aber diese Mischung hat Schlegel nicht durch den Hinweis gerechtfertigt, daß Shakespeare dadurch dem Geheimnis des Weltalls näher komme, sondern er hat sie durch künstlerische Absichten begründet.[3] Die komischen Bestandteile bei Shakespeare dienen dazu, dem Gemüt seine Heiterkeit zu bewahren und „trüben, schwunglosen Ernst abzuhalten".

1) Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. S. 268.
2) Wien. Vorles. 25. S. 161.
3) „ „ 27. S. 200.

Sie gehen aus der Ironie hervor, mit der Shakespeare nicht nur einzelne Charaktere, sondern das Ganze seiner Stücke behandelt. Er schwebt frei über ihnen und kann in jedem Augenblick den schönen Schein vernichten, den er selbst hervorgezaubert hat. Im eigentlich Tragischen hört zwar auch nach Schlegel alle Ironie auf, aber von der Komödie bis zu diesem höchsten Ernst gibt es viele Fälle, die mit Ironie betrachtet werden können.

Eine solche Vermischung von Tragischem und Komischem kennt das antike Drama nicht. Das Drama, das Lessing vorschwebt, ist insofern dem antiken ähnlich, als auch er eine Vermischung von Tragischem und Komischem, wie sie in den spanischen Dramen vorliegt, verwarf. Es wurde aber schon früher angeführt, daß Lessing eine solche Mischung nicht aus künstlerischen Gründen verwarf, sondern aus Rücksicht auf die Empfindungen des Aufnehmenden.

Das Drama Shakespeares ist also nach Schlegels Ausführungen insofern romantisch, als es Tragisches und Komisches miteinander vermischt. Der Begriff des Romantischen bei Schlegel scheint mir ebenso unbestimmt zu sein wie die Begriffe endlich und unendlich.

Schlegel hat sehr verschiedenartige Geistesrichtungen als romantisch bezeichnet. Romantisch ist die Literatur des neueren, d. h. mittelalterlichen Europas. Alle Völker bildeten in ihm eine Einheit mit denselben geistlichen und weltlichen Oberhäuptern. Ein Ausdruck dieses einheitlichen Geistes war die Poesie aller Völker von Island bis zum entferntesten Süden. Eine ausgebildete romantische Kunst ist aber nur die der Spanier und Italiener.

Diese mittelalterliche Bildung wird von Schlegel deshalb als romantisch bezeichnet, weil auch in ihr verschiedenartige Bestandteile gemischt sind.[1]) Aus der Verbindung der Tapferkeit des Nordens mit dem Christentum ging der ritterliche Geist hervor, aus der Vereinigung des christlichen Geistes mit der Philosophie des klassischen Altertums entstand die Scholastik; eine Synthese des Ritterlichen und Mönchischen sind die geistlichen Ritterorden. Falsch scheint mir dabei zunächst dies zu sein, daß er die mittelalterliche Bildung

1) Berl. Vorles. III. S. 87.

als Synthese verschiedenartiger Bestandteile charakterisiert, denn ihre Eigentümlichkeit besteht nicht in der Mischung, sondern darin, daß alle entgegengesetzten Bestandteile zusammengehalten werden durch einen einheitlichen Geist.

Wenn er andererseits Shakespeare als Romantiker bezeichnet, weil er Entgegengesetztes mischt, so nennt er bei ihm als die Elemente, die gemischt werden, Tragisches und Komisches, Ernst und Scherz. Wenn Schlegel schon einmal die romantische Bildung aus der Mischung entgegengesetzter Bestandteile erklärt, so hätte er wenigstens immer dieselben Bestandteile aufweisen müssen.

Vertreter der romantischen Poesie sind Dante, Petrarka, Boccaccio, Calderon, Cervantes, Shakespeare.

Dante, den Schlegel vorbildlich und prophetisch für die romantische Kunst nennt, und Calderon können nach Schlegels Worten nur als Theologen verstanden werden. Ihre Poesie ist für ihn eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und göttlichen Kräfte. Inwiefern kann neben ihnen Shakespeare als Romantiker bezeichnet werden?

Auf eine Ähnlichkeit zwischen Cervantes und Shakespeare weist Schlegel hin, wenn er sagt, daß derjenige, der die unendliche Tiefe in den Kompositionen des Cervantes nicht ahne, wenig Hoffnung habe, Shakespeare zu begreifen. [1])

Dante, Shakespeare, Camoens werden von Schlegel insofern als Romantiker bezeichnet, als sie die Historie in die Poesie aufgenommen haben. Sie sind nationale Historiker. Wenn Schlegel die moderne Poesie im Gegensatz zur antiken dadurch charakterisiert, daß sie prosaische Elemente in die Poesie aufgenommen habe, so hat er ein neues Merkmal der romantischen Poesie angegeben, ohne zu zeigen, wie es aus dem mittelalterlichen Geist, wie er ihn beschrieben hat, hervorgeht.

Nach der formalen Seite hat Schlegel das romantische Drama durch den Hinweis auf seine Einheiten und durch den Vergleich mit einem Gemälde charakterisiert. Wie Schlegel die Einheiten auffaßt, wurde früher schon ausgeführt. Die Verletzung der alten Einheiten, wie sie bei Shakespeare und den Spaniern vorliegt, war für Schlegel nicht wie für

---

1) Berl- Vorles. III. S. 241.

Lessing eine wesentliche Erfüllung der aristotelischen Forderungen.[1] Da für Schlegel das kanonische Ansehen der Alten nicht mehr besteht, rechtfertigt er Shakespeare nicht durch diesen Hinweis. Das romantische Drama behandelt Ort- und Zeiteinheiten, wie es seinem Gehalt entspricht.

Es schmückt durch den Wechsel von Raum und Zeit seine mannigfaltigeren Gemälde. Das antike Drama richtete, da es der Skulptur zu vergleichen ist, die Aufmerksamkeit nur auf die dargestellte Gruppe, dadurch vernichtete es nach Schlegels Worten die Äußerlichkeiten von Raum und Zeit.[2] Es kam ihm nicht auf die Umgebung an, auch das Vergehen der Zeit spielte keine Rolle, da es nicht auf die Entwicklung in der Zeit ankam. Die alten Einheiten, in ihrem inneren Sinn verstanden, besagten auch, daß es nur einen Ort und eine Zeit geben sollte, d. h. daß Ort und Zeit gar keine Rolle spielen sollten. In diesem Sinne hat sie das antike Drama gewahrt, darum nennt Schlegel es idealisch. Im romantischen Drama sind Raum und Zeit nicht bedeutungslos, die romantische Poesie verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt. Darum nennt Schlegel das Prinzip der modernen Poesie mystisch.

Fritz Strich[3] hat das klassische deutsche Drama, auf das er die Renaissance-Kategorien von Wölfflin anwenden will, ebenso durch Raum- und Zeitlosigkeit charakterisiert wie Schlegel das antike. Die Handlung „steht in der Zeit wie eine plastische Figur im Raume steht. Die Handlung bleibt sich selber gleich. Sie wird nicht, sondern ist und darum ist sie zeitlos. Daß Zeit vergeht, berührt sie nicht. Sie ist der Form nach stetig, dauernd gegenwärtig.“ Ebenso hat er auch die Einheit des Raumes charakterisiert.

Aber diese Behandlung von Raum und Zeit besteht nach Schlegel nur in dem antiken Drama. Er hält es für ausgeschlossen, daß es noch einmal ein Drama wie das antike gebe, weil schon ein Stoff wie die Mythologie, der die Gestaltung so wesentlich bestimmte, nicht mehr vorhanden ist.

Die Form des romantischen Dramas hat Schlegel durch

1) 17. Lit. Brief.
2) Wiener Vorles. 18.
3) Fr. Strich: Deutsche Klassik und Romantik. S. 273.

den Vergleich mit einem Gemälde charakterisiert, während er das antike mit einer Skulptur vergleicht. Der Stil der bildenden Kunst ist für Schlegel ein anderer als der der Poesie. Seine Ausführungen sind nur im Sinne eines erläuternden Vergleiches zu verstehen. Das antike Drama stellt wie die Skulptur ein geschlossenes, selbständiges Ganzes hin. So wie die Skulptur dadurch, daß sie auf eine Basis gestellt wird, gleichsam vom wirklichen Boden gelöst ist, ist auch das antike Drama in eine ideale Welt gehoben. Bei der Plastik wie bei der antiken Tragödie ist die Aufmerksamkeit nur auf das Dargestellte selbst gerichtet. Alle störenden fremden Zutaten, wie z. B. die Umgebung, sind fortgelassen.

Das romantische Drama dagegen kann mit einem Gemälde verglichen werden. Es gibt den Ausblick in die Ferne, es stellt die nächste Umgebung mit dar. Es ist also, so könnte man vielleicht sagen, tiefenhaft. Es gibt alles unter magischer Beleuchtung, es vernichtet die festen Umrisse, man könnte vielleicht sagen, es hat also geringere Klarheit, und ist nicht linear, sondern malerisch. Aber dadurch unterscheidet sich jedes Gemälde, insofern es malerisch ist, von der Skulptur. Das Licht ist nach der Mitte zu gesammelt, dadurch wird das Auge des Beschauers gelenkt und festgehalten, sodaß es nicht über die Darstellung hinausschweift, noch auch etwas in ihr vermißt. Schlegel sagt nicht, daß dadurch ein Punkt besonders betont und hervorgehoben würde, daß also Einheit im Sinne des Barock dadurch entstände, dadurch entsteht nur eine Begrenzung.

Daß Schlegel bei diesem Vergleich aber nicht so sehr auf strenge stilistische Erkenntnis ausging, scheint mir eine zusammenfassende Bemerkung über das romantische Drama zu beweisen, in der er inhaltliche Züge hervorhebt: „Es (das romantische Drama) sondert nicht strenge, wie die alte Tragödie, den Ernst und die Handlungen unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig nebeneinander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmo-

nisch gewordenen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.[1])

Wenn der Vergleich des romantischen Dramas mit einem Gemälde auch an die Barockkategorien von Wölfflin anklingt, so hat sich das romantische Drama nach Schlegel doch nicht aus einer strenger geschlossenen Kunstform entwickelt, wie das beim Barock der Fall ist. Als den Gegenpol des romantischen Dramas faßt Schlegel das antike auf.

II. Die Theorie des Dramas bei Lessing.

Auch bei den Ausführungen über das Drama geht Lessing wieder von dem Aufnehmenden, von der Wirkung aus. Aus der Rücksicht auf die Wirkung ergeben sich alle einzelnen Forderungen,

Die Äußerungen über die Theorie des Dramas sind in der Hamburgischen Dramaturgie zerstreut, sie müssen aus einem systematischen Zusammenhang verstanden werden.

Das Theater ist eine Schule der moralischen Welt.[2]) Darum müssen alle Handlungen mit Notwendigkeit aus dem Charakter hervorgehen. Die Beweggründe zu jedem Entschluß müssen genau mit dem einmal angenommenen Charakter übereinstimmen.

Wenn Lessing das Theater eine Schule der moralischen Welt nennt, so will er also nicht sagen, daß es durch einen moralischen Satz belehrt, es soll nur gezeigt werden, daß jeder Mensch bei seiner Veranlagung und in der Lage, in der er sich befindet, nicht anders handeln kann. Diese Wahrheit nennt Lessing die poetische Wahrheit im Unterschied von der absoluten. Die genaue seelische Zergliederung, die dadurch gefordert wird, wies Schlegel zurück, weil sie sich nur an den Verstand wendet und darum in der Poesie nicht angebracht ist.

Ein Charakter kann sich nach Lessing aber nur in der Handlung zeigen, darum verlangt er vor allen Dingen Handlung. Dem Dichter soll nichts geglaubt werden. Was wir von seinen Personen denken sollen, muß sich in ihrem Handeln bewahrheiten. Darum muß die Handlung vor allen Dingen

1) Wien. Vorles. 25, S. 163.
2) Hamburg. Dramaturgie 2.

deutlich, klar und lückenlos sein. Nichts darf in ihr unwahrscheinlich sein. In der genauen psychologischen Begründung und dem logischen Zusammenhang sieht Lessing ein unterscheidendes Merkmal der Poesie und des Dramas. Dadurch unterscheiden sie sich besonders von der Musik, in der wir nur empfinden, ohne sagen zu können, warum wir empfinden.

Wenn die Charaktere mit sich übereinstimmen und die Handlung notwendig aus ihnen hervorgeht, kann der Dichter mit ihnen belehren. Weil er belehren will, muß er Menschen darstellen, wie sie immer vorkommen, denen aber das Unterrichtende nicht fehlen darf. Darum kann er nicht jeden Charakter, wie er in Wirklichkeit vorkommt, verwenden.

Der Dichter soll seine Zuhörer zwar belehren; damit ist aber nicht gesagt, daß er in jedem Stück eine einzelne moralische Wahrheit lehren soll, dies ist zwar kein Fehler, aber notwendig ist es nicht. Das Drama braucht nicht auf eine „einzelne Maxime" abzuzwecken. Der Dichter belehrt dadurch, daß er zeigt, wie die Handlung mit dem Charakter zusammenhängt, und indem er ihre Folgen nachweist.

Die Wirkung des Dramas ist aber nicht nur eine belehrende, sie besteht im Gegensatz zur äsopischen Fabel darin, nicht eine einzige Moral zu geben, sondern Leidenschaften anzufachen, zu unterhalten oder Vergnügen zu gewähren infolge der lebhaften Schilderung der Sitten und Charaktere.[1]) Ein moralischer Zweck ist hierin also nicht ausgesprochen. Auf diesen Endzweck ist die ganze Fabel eingerichtet.

Lessings Ausführungen über das Drama stellen eine Kette logischer Gedankengänge dar. Er geht aus von seiner Wirkung im Aufnehmenden und findet rückwärtsgehend alle Bedingungen, die zur Erreichung dieser Wirkung erfüllt sein müssen.

Weil im Drama nach Lessing Menschen, wie sie wirklich vorkommen, dargestellt werden, so wäre es nach seiner Meinung unnatürlich, wenn sie nicht wie gewöhnlich sprechen würden. Zwar verlangt Lessing auch für die poetische Sprache im Anschluß an Klopstock[2]) eine sorgfältige Wahl der Worte, veränderte Ordnung, sowie das Vermeiden von Redensarten.

1) Hamb. Dramat. St. 35.

2) 51. Lit.-Brief, Rezension von Klopstocks „Über die Sprache der Poesie.

Dieselben Forderungen stellt auch Schlegel bei seiner Behandlung der Kunstsprache auf.[1]) Lessing unterscheidet also auch an dieser Stelle eine poetische Sprache von einer prosaischen.

Weil alle Personen ihre eigenen Gedanken und Gefühle äußern, würde es aber unnatürlich sein, wenn sie z. B. im Affekt edle und gewählte Worte gebrauchen würden. Darin steht Lessing in vollständigem Gegensatz zu Schlegel. So sagt dieser auch:[2]) „Sein (Lessings) Glaube an den Aristoteles neben dem Einflusse, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine seltsame Mischung in seiner Theorie der dramatischen Kunst hervor. Er verkannte die Rechte der poetischen Nachahmung und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur sehen, als ob diese in der schönen Kunst überhaupt zulässig oder auch nur möglich wäre.“ Seiner Meinung nach ist Lessing an der platten Natürlichkeit der dramatischen Schriftsteller der folgenden Zeit schuld.

In der Einheit der Handlung, wie sie die Griechen wahrten, sieht Lessing die höchste Forderung, die an das Drama gestellt werden kann, erfüllt. Aus ihr geht die Einheit des Ortes und der Zeit hervor. Er konnte Shakespeare nur rechtfertigen, indem er auf seine Übereinstimmung mit den Alten hinwies. Die alten Forderungen gelten für ihn. Aber die Erfüllung der Regeln beurteilt Lessing andererseits nach der Wirkung. Sie sind dann erfüllt, wenn die dem Drama vorgeschriebene Wirkung erreicht wird. Darum kennt er neben der wirklichen Erfüllung noch eine „wesentliche“, wie sie bei Shakespeare vorliegt. Er hat also die Einheiten nicht von innen her aus dem Kunstwerke heraus bestimmt, wie Schlegel, sondern von außen, von der Wirkung her.

Schlegel und Lessing kommen zu gegensätzlichen Bestimmungen über das Drama, weil sie das Verhälnis von Natur und Kunst und das künstlerische Schaffen, wie früher schon gezeigt wurde, verschieden auffassen. Das Prinzip der Idealität steht dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit gegenüber.

Beide stimmen aber darin überein, daß sie die Wirkung des Dramas aus seiner Form ableiten.[3]) Für beide ist das

1) Berl. Vorles. I. S. 285.
2) Wien. Vorles. 36, S. 407.
3) Hamb. Dramat. St. 80.

Drama ein Kunstwerk der Einfühlung. Das hat Lessing am Beispiel der Tragödie gezeigt. Nur durch ein gegenwärtiges Leiden kann Mitleid erregt werden. Die dramatische Form ist nach Lessing die einzige, in der sich Mitleid und Furcht erregen lassen, wenigstens in so hohem Grade. Darum setzte nach Lessings Auffassung Aristoteles in seiner Definition an die Stelle der dramatischen Form, die den Gegensatz zur Erzählung gebildet hätte, Mitleid und Furcht. Walzel[1]) hat die Bedeutung der dramatischen Form für die Erregung der tragischen Wirkung bei Lessing betont. Für Lessing ist wieder bezeichnend, daß er auch die Wahl der Form durch die Wirkung rechtfertigt. Diese Rücksicht auf die Wirkung fiel bei Schlegel fort.

Das Drama muß die ihm bestimmte Wirkung nach Lessing auch dann erreichen, wenn es nicht auf dem Theater dargestellt wird. Alle theatralischen Mittel zur Erhöhung der Wirkung weist Lessing als unwürdig zurück. Dafür huldigte er zu sehr dem Grundsatz der edlen Einfalt und stillen Größe. Schlegel schloß, wie gezeigt wurde, eine Mitwirkung von Musik und Architektur nicht aus.

Die Tragödie bei Lessing.

Ich lasse zunächst Lessings Ansicht über die Tragödie folgen und dann erst die entsprechenden Ausführungen über Schlegels Begriff des Tragischen, weil dieser sich auf Aristoteles und die Deutung Lessings bezieht.

Lessing geht von der Wirkung aus, die die Tragödie in dem Beschauer hervorrufen muß. Der Zweck der Tragödie liegt darin, durch Erregung von Mitleid und Furcht eine Reinigung dieser Leidenschaften zu bewirken. Die falsche Auffassung von „Mitleid und Schrecken“ hat Lessing zurückgewiesen. Im Anschluß an Moses Mendelssohn unterscheidet er zwischen dem Mitleid, das sowohl mitleidiger Schrecken als auch mitleidige Furcht usw. sein kann, das sich also an alle anderen Empfindungen anschließen kann, und dem wahren Mitleiden, das eine einfache Empfindung ist. Es ist mit dem

1) Walzel, Lessings Begriff des Tragischen, „Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit.“

Wunsch verknüpft, mit einem anderen Menschen zu leiden oder an seiner Stelle. Die Furcht ist keine vom Mitleid unabhängig bestehende Eigenschaft Mitleid im echten Sinne ist nur dann möglich, wenn wir dasselbe für uns fürchten. Daraus folgt aber für Lessing, daß der Dichter Menschen darstellen muß, wie wir selbst sind. Weder der Lasterhafte noch der völlig Unschuldige können, wenn sie ins Unglück geraten, Mitleid und Furcht erregen. Lessing kennt zwar auch Fälle, in denen die Furcht fehlt, dann ist das Mitleid aber kein Affekt, sondern nur eine philanthrope Empfindung.

Wenn die Furcht so nach Lessing mit dem Mitleid verbunden ist, wäre es nicht nötig, sie in die Definition der Tragödie noch besonders aufzunehmen. Aristoteles hat dies nach Lessings Meinung getan, weil er keine logische Definition der Tragödie, sondern mehr eine Beschreibung geben wollte.

In der Tatsache, daß Lessing außer von Mitleid noch von Furcht spricht, sieht Walzel[1]) einen Beweis, daß das Drama Lessings ein Kunstwerk der Einfühlung ist. Denn bei wirklichem Miterleben tritt eine so weitgehende Identifizierung des Zuschauers mit den dargestellten Personen ein, daß sie das, was diesen zustößt, für sich selbst fürchten.

Die Bedeutung der dramatischen Form für die Erreichung der tragischen Wirkung wurde im vorigen Abschnitt schon hervorgehoben.

Die Wirkung der Tragödie besteht nach Lessing in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten. Es werden aber nicht nur Mitleid und Furcht der Zuhörer, sondern alle mit ihnen verknüpften Regungen gereinigt. Diese Wirkung muß die Tragödie erreichen, wenn sie ein echtes Kunstwerk sein soll.

Daß Lessing die Güte eines Dramas immer nach seiner Wirkung beurteilt, nicht aus ihm selbst begründet, zeigt auch seine Vorrede zur deutschen Übersetzung von Thomsons Trauerspielen und der 17. Literaturbrief.

Die tragischen Begebenheiten treten also für Lessing hinter die Wirkung zurück. Tragisch ist, was tragisch wirkt. Lessing geht also wieder von dem Aufnehmenden aus. Eine

---

1) Walzel: Lessings Begriff des Tragischen. Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit.

sachliche Erklärung aus dem Wesen des Tragischen heraus hat er also nicht gegeben, sondern nur eine psychologische Umschreibung. Aus psychologischen Gründen wurde auch die Vermischung von Tragischem und Komischem zurückgewiesen. Daß Lessing bei dieser Betrachtungsweise im Psychologischen stecken bleibt, beweisen auch die Worte von Cysarz,[1]) wenn er sagt, das aristotelische Rätsel der tragischen Rührung habe nicht dem Wesen, nur der Wirkung der Tragödie gegolten, sei also im Subaltern-psychologischen geblieben.

Die Wirkung der Tragödie ist sodann eine moralische. Diese Wirkung ist aber doch nicht in jedem Augenblick des Miterlebens voll erreicht, sondern erst am Schluß. Alles dem Schluß Vorhergehende tritt daher in den Hintergrund, während der Schluß betont ist. Das nennt Cysarz[2]) eine statische Bearbeitung des Komplexes, die er auch noch bei Schiller findet.

Nach Walzels[3]) Auffassung ist die Tragödie Lessings ein Kunstwerk der Einfühlung. Walzel findet bei Lessing schon eine ästhetische Würdigung der Tragödie, wenn dieser ihre Wirkung aus ihrer Form ableitet. In einem späteren Nachwort hat er aber die sittliche Wirkung der Tragödie, so wie Lessing sie auffaßt, betont. Die Tragödie wendet sich zwar nach Lessing an das Miterleben, aber dieses soll meiner Meinung nach nur dazu dienen, die sittliche Wirkung zu vergrößern.

Wenn Lessing das Tragische aus seiner Wirkung bestimmte, blieb er im Psychologischen stecken. Wenn das Drama moralisch bessern soll, hat er es außerkünstlerischen Gesetzen unterworfen.

IV. Die Tragödie nach Schlegel.

Schlegel ist über eine psychologische Begründung des Tragischen hinausgekommen und verlangt von der Tragödie nicht moralische Besserung.

---

1) Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. S. 288.

2) ebenda S. 289.

3) Walzel, Lessings Begriff des Tragischen.

Der Gegenstand der Tragödie ist nach Schlegel der Kampf zwischen dem endlichen äußeren Dasein und der unendlichen inneren Anlage.[1]) Wenn Schlegel diesen Kampf als tragisch bezeichnet, so hat er das Tragische nicht mehr psychologisch umschrieben, sondern eine sachliche Definition gegeben. Endlich ist das äußere Dasein, unendlich die innere Anlage. Die Begriffe endlich und unendlich hat Schlegel meiner Meinung nach sehr unbestimmt gelassen. Er hat sie, wenn er von der symbolischen Darstellung des Unendlichen im Endlichen spricht, auf den Gegensatz von Geist und Materie zurückgeführt.[2]) Dieser Gegensatz liegt auch im Menschen selbst. Im Gegensatz zur Antike hat das Mittelalter diesen Widerspruch zwischen Natur und Geist aufgedeckt, wenn auch wieder verschmolzen.[3]) Endlich ist andererseits für Schlegel das äußere Dasein, unendlich die Anlage des Menschen.

Die Endlichkeit des Daseins sieht Schlegel in seiner Vergänglichkeit begründet. „Überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegenführt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, alles, was ihm hier wert war, verlassen zu müssen oder davon verlassen zu werden. Es gibt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unseres Daseins bis an die äußerste Grenze der Möglichkeiten überschauen, dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen, wie wir schwach und hilflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bei der Geburt schon schiffbrüchig, . . . dann muß jedes nicht ganz dem Gefühl verschlossene Gemüt von einer unaussprechlichen Wehmut befallen werden, gegen die es keine andere Schutzwehr gibt als das Bewußtsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufes“.[4]) Das menschliche Dasein ist also endlich, weil es vergänglich ist. Darum könnte sich die Stimmung der Wehmut an jedes Leben, und sei es

1) Wiener Vorlesung 13, S. 220.
2) Berl. Vorles. I. S. 91.
3) „ „ III. S. 109.
4) Wien. Vorlesung III. S. 41.

noch so unbedeutend, anknüpfen. Die ganze Welt könnte Anlaß zu tragischer Stimmung geben.

Schlegel schränkt diese Auffassung des Tragischen aber ein, er sagt, tragische Poesie entstehe dann, wenn diese Stimmung „die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale“ [1]) begleite. An ihnen wird die Vergänglichkeit besonders deutlich. Dabei kann der menschliche Wille unterliegen oder Seelenstärke bewiesen werden. Aber immer wird der Untergang überwunden im Bewußtsein „eines über das Irdische hinausgehenden Berufes“.

Die Endlichkeit des menschlichen Daseins hat Schlegel aber nicht nur in seiner Vergänglichkeit begründet, sie zeigt sich auch darin, daß der Mensch seinen streitenden Begierden und Leidenschaften gegenüber machtlos ist. Tragische Poesie müßte nach Schlegels eigenen Ausführungen zunächst auch dann entstehen, wenn sich an ein solches Unterliegen in einem auffallenden Beispiel die Stimmung der Wehmut anschlösse. Denn kennzeichnend für die tragische Poesie ist zunächst die Stimmung der Wehmut.

Aber andererseits verlangt Schlegel für die tragische Poesie einen Kampf, in dem die unendliche innere Anlage des Menschen sich bewähren muß. Alle Seelenkräfte sind dabei auf einen höchsten Zweck gerichtet. Dem widersetzt sich aber die sinnliche Veranlagung des Menschen. Der tragische Konflikt liegt also in dem Widerstreit ethischer Kräfte und sinnlicher Triebe. Darum weist Schlegel auf Kants Ausführungen über das Erhabene hin. In dem Erhabenen bei Kant findet Schlegel die Beziehung auf das Unendliche, die er in dem Schönen bei ihm vermißte. Wenn sich die sittliche Kraft im Kampf gegen die sinnlichen Triebe bewährt, wird der Charakter erhaben. Er wahrt „die Würde der menschlichen Natur“, die sittliche Freiheit, die sich nur im Widerstreit der sinnlichen Triebe zeigen kann, die „innere Göttlichkeit des Gemütes“. [2]) Dieses Gefühl der Würde der menschlichen Natur oder „die Spur einer höheren Ordnung der Dinge“ [3]) ruft bei allen dargestellten Leiden die Freude an der Tragödie hervor. In

1) Wien. Vorlesung III. S. 42.
2) „ „ V. S. 76.
3) „ „ V. S. 75.

dieser Auffassung des tragischen Charakters nähert sich Schlegel Schiller, der auch von Kant ausging.

Denn die tragische Kunst zeigt nach Schiller „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affektes“.[1] Eine solche Herrschaft der Vernunft über die tierische Seite, die der erhabene Charakter besitzt, fand Schiller in den Bildsäulen der Antike, so im Laokoon, dargestellt.

Wenn Schlegel den tragischen Charakter also als den erhabenen bezeichnet, bleibt er klassisch.

Schlegels Gedankengänge sind nicht einheitlich. Einmal zeigt sich für ihn wie für Schiller beim tragischen Untergang die Würde der menschlichen Natur, dadurch wird eine Befriedigung in dem Zuschauer erweckt. Insofern dieser Untergang aber wegen der Vergänglichkeit aller Dinge ein notwendiger ist, wird er mit Wehmut betrachtet. Der Sieg der unendlichen inneren Anlage wäre dazu nicht nötig. Cysarz[2] vermißt bei Schlegel eine kosmische Begründung des Tragischen. Zugleich enthalten seine Worte aber auch einen Hinweis auf die Uneinheitlichkeit der Gedanken Schlegels wenn er sagt, daß die dramaturgischen Ansichten A. W. Schlegels da, wo sie sich klassischer Formulierung enträngen, nur eine Paraphrase der Stimmung der Vergänglichkeit seien.

Von seiner eigenen Auffassung des Tragischen unterscheidet Schlegel die der Alten, wenn er darauf hinweist, welche Bedeutung für die antike Tragödie die unergründliche Macht des Schicksals hatte. Es stellt die äußere Notwendigkeit dar, die immer der inneren Freiheit sich entgegenstellen muß, wenn Tragik entstehen soll.

Andererseits scheint er sich doch auch selbst dieser Auffassung der Antike zu nähern, wenn er die Tragödie folgendermaßen definiert:[3] „Sie ist die unmittelbare Darstellung einer Handlung, in welcher der Streit zwischen der Menschheit und dem Schicksale in Harmonie aufgelöst ist“. Die Äußerung stammt aus dem Jahre 1798 und findet sich in späteren Schriften nicht mehr. Seine eigenen Ansichten über das Tragische verdeutlicht er immer durch einen Hinweis auf antike Dramen. Die Griechen hätten immer gewußt, daß die höchste

1) Schiller, Über das Pathetische.
2) Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. S. 296.
3) Jen. Kunstl. S. 161.

Erscheinung der menschlichen Freiheit nur durch solche Lagen hervorgerufen werden kann, die mit den Neigungen im höchsten Widerspruch stehen.

Aber wenn Schlegel auch in der oben angeführten Definition von Schicksal spricht, so scheint dieses doch nicht für ihn wie für die Griechen und auch für Schelling notwendige Voraussetzung der Tragik zu sein. Schlegel meint nicht, daß Tragik erst da entsteht, wo die tragische Schuld durch das Schicksal herbeigeführt ist, wie es bei Schelling der Fall ist, wenn dieser sagt: „Daß ein wahrhaftiger Streit von Freiheit und Notwendigkeit nur in dem angegebenen Falle stattfinden kann, wo der Schuldige durch das Schicksal zum Verbrecher gemacht ist, ist bewiesen. Daß aber der Schuldige, der doch nur der Macht des Schicksals erlag, dennoch bestraft wurde, war nötig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, war Anerkennung der Freiheit, Ehre, die ihr gebührte". [1])

Von tragischer Schuld spricht Schlegel überhaupt nicht. Er sagt nicht, wodurch die Lage bedingt ist, in der der tragische Held leidet und untergeht. Wenn er von Schicksal spricht, so scheint er darunter nur die äußere Notwendigkeit zu verstehen, die nach seinen Ausführungen jeder tragische Konflikt voraussetzt. Er weist auf Schellings Auffassung des Tragischen in der Jenaer Kunstlehre hin.

Die aristotelische Definition der Tragödie und ihre Deutung durch Lessing lehnt Schlegel vollkommen ab. Lessing hat aus Aristoteles nach Schlegels Meinung einen poetischen Euklid gemacht. Die Widersprüche, die in Aristoteles lägen, habe Lessing unbegreiflicherweise nicht gefunden, obwohl sie sich fast mit Händen greifen ließen. Wenn die Tragödie nach Aristoteles Mitleid und Schrecken erregen und diese dadurch reinigen solle, so ist es für Schlegel unverständlich, wie dabei Freude von dem Zuschauer empfunden werden könne, [2]) wie es doch tatsächlich der Fall ist.

Schlegel geht nicht wie Lessing davon aus, daß die Tragödie einen moralischen Zweck erreichen muß, aber er spricht doch von moralischer Wirkung. [3]) Dadurch, daß ein Mensch

1) Schelling, Philosophie der Kunst, S. 344.
2) Wien. Vorl. V. S. 74.
3) Jen. Kunstl. S. 162.

die Freiheit einer Gesinnung im Kampf gegen Widerstände behauptet, kann erhabene Stimmung geweckt werden. Darin besteht die moralische Wirkung. Schlegel hat darunter also etwas anderes als Lessing verstanden. Sie besteht nur darin, daß eine Stimmung hervorgerufen wird.

Er nähert sich aber Lessing, wenn er Aristoteles so deutet, daß er unter der Reinigung der Leidenschaften eine Mäßigung verstehen will.[1]) Dieses vollzieht sich aber nach Schlegels Deutung nicht durch Erregung von Mitleid und Furcht, sondern dadurch, daß Vorbilder unerschütterlicher Freiheit dargestellt werden. Aber die Leidenschaften werden doch auch für ihn wie für Lessing auf das richtige Maß zurückgeführt. Damit wäre also auch Schlegel zu einer moralischen Deutung gekommen. Diese Äußerung steht aber nur in der Jenaer Kunstlehre und findet sich weder in den Berliner noch den Wiener Vorlesungen. Sonst spricht Schlegel nirgends von einer moralischen Wirkung. Er hätte der Tragödie keine moralischen Zwecke vorschreiben können; das Drama, die Poesie schafft Schönes, das betonen seine Ausführungen über den Unterschied zwischen Dichter und Historiker. Wenn der Dichter Schönes schafft, also nicht belehren oder bessern will, so ist damit doch nicht gesagt, daß die Poesie nicht die tiefsten Fragen des Lebens berühren könne. Daß dies der Fall ist, zeigten seine Ausführungen über die Tragödie. Aber er betont, daß der Dichter vor allem Schönes schafft, damit hat er die Poesie, das Drama nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt. Darin geht er über Lessing hinaus.

B. Die Verwendung der Geschichte im Drama.

Wenn in einem Drama historische Personen verwandt werden, so kommt es nach Lessing nur auf das Allgemeine an, das sich in ihnen darstellt. In Übereinstimmung mit Aristoteles ist die Poesie für ihn keine dialogisierte Geschichte. Die historischen Ereignisse fließen für Lessing notwendig aus dem Charakter der Personen hervor. Sie selbst sind nebensächlich. Der Dichter wählt historische Personen nur, weil sie seiner Absicht dienen. Er kann die Situationen ändern, wenn dadurch der Charakter besser hervortritt, denn er ist Herr

1) Jen. Kunstl. S. 272.

über die Geschichte.[1]) Er darf von der einzelnen Wahrheit abweichen, sobald dieses eine höhere Schönheit seiner Kunst bewirkt.[2]) Lessing hat ganz rationalistisch die Einmaligkeit jedes historischen Ereignisses verkannt. Er betrachtet es nur nach der Wirkung, die es hervorbringen kann. Die Bedeutung des Dargestellten ist nebensächlich.

Schlegel wendet sich gegen die Auffassung von Aristoteles, die auch Lessing vertritt, daß die Poesie philosophischer und lehrreicher sei als die Geschichte. Der Historiker sagt nach Aristoteles nur, was geschehen ist, der Dichter aber, wie es notwendig und möglich war; damit hat Aristoteles für Schlegel die Tätigkeit des Historikers verkannt. Er hat den Historiker mit dem Chronisten verwechselt. Vom Historiker gerade muß nach Schlegel verlangt werden, was Aristoteles vom Dichter fordert. Der Unterschied zwischen Dichter und Historiker liegt vielmehr nach Schlegel darin, daß der Dichter Schönes schafft, der Historiker der Wahrheit dient.[3]) Weil Aristoteles den Unterschied von Wahrheit und Schönheit nicht kannte, hat er auch die Dichtung verkannt. Damit hat Schlegel nur allgemein den Unterschied zwischen Dichtung und Geschichte bezeichnet, aber nicht gesagt, wie der Dichter historische Ereignisse verwerten kann. Eine Umänderung der Geschichte könnte doch auch durch andere Gründe als durch belehrende Absichten gerechtfertigt sein.

C. Das bürgerliche Trauerspiel.

I. Schlegels Stellung zum bürgerlichen Trauerspiel.

Das rührende Drama und das bürgerliche Trauerspiel sind nach Schlegel recht schätzbare Gattungen.[4]) Sie müssen aber poetisch behandelt werden. Diderot hat ihnen nach Schlegel

1) Lessing 63. Lit.-Brief.
2) Lessing Antqu.-Briefe 38. Stück.
3) Jen. Kunstl. S. 269.
4) Wien. Vorles. 24, S. 143.

Meinung zu viel Bedeutung beigelegt. Wenn er das bürgerliche Trauerspiel in den Vordergrund schob, so haben unkünstlerische Gründe ihn dazu geführt. Er wollte die Zuschauer über die Stände und ihre Verhältnisse belehren. Das ist nicht nur eine unkünstlerische Absicht, es kann auch keine poetische Wirkung dadurch erreicht werden. Darum sagt Schlegel: „Der vorwaltende und ausschließlich moralische Zweck ist ein Löschungsmittel für die echte poetische Begeisterung".[1]) Von dem Kaufmann von London, den Lessing als nachahmungswürdiges Muster hinstellt, sagt Schlegel, daß er überhaupt nicht wirkliche Menschen darstelle und keine Weltkenntnis verrate. Lessing konnte nach Schlegels Meinung sein Irrtum nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den konventionellen tragischen Ton entschlüpfen. Walzel[2]) wendet gegen diese Äußerung Schlegels ein, Schlegel habe völlig verkannt, wie wichtig es dem Aufklärungsalter und auch Lessing gewesen sei, die sittliche Anschauung ihrer Zeit zur Voraussetzung einer neuen Tragik zu machen. Schlegel hat Lessing nie historisch gewürdigt, sondern immer nur ästhetisch.

Wegen seiner moralischen Wirkung muß das bürgerliche Trauerspiel wirkliche Verhältnisse und Zustände darstellen. Das mußte Schlegel verwerfen, weil die Kunst für ihn immer über die Wirklichkeit hinausgehen muß. Diderot und Lessing haben seiner Meinung nach überhaupt jede theatralische Erhöhung verkannt.

Die Belehrung, die beabsichtigt ist, kann nach Schlegel aber gar nicht erreicht werden, weil das bürgerliche Trauerspiel durch seinen Stoff die Zuschauer zu sehr berührt. „Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte mißfiel und wofür sie Phrynichus in Strafe nahmen. Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsternis hineinwirft, entzücken, aber wenn das Haus des Nachbars brennt — — jam proximus ardet Uca-

1) Wien. Vorles. 34, S. 371.
2) Walzel, Das bürgerliche Drama. Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit. S. 167.

legon — — so wird man schwerlich zu dieser malerischen Betrachtung aufgelegt sein". [1]

In Miß Sara Sampson, die nach dem Vorbild von Lillo entstand, herrscht nach Schlegels Urteil ein weinerlicher, schleppender Predigerton. [2] Neben Lessing beschuldigt Schlegel Goethe und Schiller, daß sie durch Lehre und Beispiel das Familienstück und das rührende Drama begünstigt hätten, Goethe durch Stella, Clavigo, Die Geschwister; Schiller durch Kabale und Liebe. [3] Er hebt zwar hervor, daß Schiller und Goethe sich in ihrer letzten Zeit von dem bürgerlichen Trauerspiel abwandten. Lessing hat nach seiner Meinung die Rechte der poetischen Nachahmung verkannt. In der kurzen Besprechung der Werke Lessings [4] hebt er beim Nathan jedoch hervor, daß er echten Kunstregeln am meisten entspräche und den Vers verwende.

II. Das bürgerliche Trauerspiel bei Lessing.

Lessing rechtfertigt das bürgerliche Trauerspiel nicht, indem er auf seinen besonderen Inhalt hinweist, sondern dadurch, daß er sagt, es rufe größere Wirkung hervor. Das sagt er auch nicht von dem bürgerlichen Trauerspiel im allgemeinen, sondern von einzelnen, z. B. von dem Kaufmann von London: „So wie ich unendlich lieber den aller ungestaltetsten Menschen mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, weswegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? bei einer einzelnen Vorstellung des ersteren sind auch von dem Unempfindlichen mehr Tränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern nicht vergossen werden können, und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die

1) Wien. Vorles. 24, S. 144.
2) „ „ 36, S. 408.
3) „ „ 37, S. 425.
4) „ „ S. 409. (36).

Absichten des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben. Hiermit aber will ich den Nutzen der Regeln nicht ganz leugnen. Denn wenn es wahr ist, daß auf ihnen die richtigen Verhältnisse der Teile beruhen, daß das Ganze durch sie Ordnung der Symmetrie bekommt, wie es denn wahr ist, sollte ich wohl lieber ein menschliches Ungeheuer als einen lebendigen Herkules, das Muster menschlicher Schönheit, erschaffen haben wollen"?[1]) Die Wirkung des Trauerspiels ist also hier noch keine moralische, sondern besteht nur in Rührung, aber die Güte des Dramas wird wieder nach seiner Wirkung beurteilt.

Eine Verletzung der Regeln, wie sie im Kaufmann von London vorliegt, ist für Lessing also gerechtfertigt, wenn die „Absichten des Trauerspiels" erreicht werden. Neben der wesentlichen Erfüllung der Regeln, die Lessing bei Shakespeare fand, kennt er notwendige Fehler, die um der Wirkung willen notwendig sind. So verteidigt er auch Miß Sara Sampson, die nach dem Vorbild von Lillo entstand, gegen den Vorwurf der Formlosigkeit:[2]) „Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Buckligen, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklig, aber es befindet sich sonst ganz gut".

Ein Bundesgenosse im Kampf gegen die französischen Tragiker war für Lessing Diderot. Nach Aristoteles hatte sich kein philosophischerer Kopf mit dem Theater abgegeben.[3]) Das Schicksal der deutschen Bühne werde davon abhängen, wie weit sie von Diderot lernte. Dieser hat nach Lessings Urteil gezeigt, daß die Bühne weit stärkerer Eindrücke fähig sei als Corneille und Racine hervorzurufen vermöchten. Besonders den „Hausvater"[4]) hat Lessing gelobt. Am „Natürlichen Sohn" hat er, was auch Schlegel hervorhebt, Kritik geübt.

Von Lillo kam Lessing zu Diderot. Walzel[5]) hat diese Wendung erklärt, indem er sagt, Lessings männlicher Natur sei die Sehnsucht nach sittlich verklärender Tugend, die Di-

1) Vorrede zur deutschen Übersetzung von Thomsons Trauerspielen.
2) Hamb. Dramat. St. 14.
3) Vorrede zur Übersetzung von Diderots Versuch über das Theater.
4) Hamb. Dramat. St. 84.
5) Walzel, Das bürgerliche Drama, Vom Geistesleben Alter und Neuer Zeit. S. 173.

derot vorschwebe, nicht fremd gewesen, darum habe er sich auf Diderots Seite gestellt und sich der Verteidigung des bürgerlichen Dramas angenommen; denn Diderot stellte das Bürgertum nicht nur als Stand, wie Lillo, dar, sondern als Vertreter von Aufklärung und Vernunft. Durch die hohe Schätzung Diderots steht Lessing in vollständigem Gegensatz zu Schlegel. Denn Diderot hat für Schlegel die Rechte der poetischen Nachahmung verkannt. Er forderte platte Natürlichkeit und hat Lessing nach Schlegel hierin bestärkt.

Lessing begründet seine hohe Wertschätzung des Kaufmanns von London und des Hausvaters nur dadurch, daß er von ihrer großen Wirkung spricht. Was ein bürgerliches Trauerspiel sei, hat er nicht gesagt, eine sachliche Erklärung hat er also, wie auch bei dem Tragischen, nicht gegeben.

D. Märtyrerdrama.

Gegen Cronegks Olint und Sophronia [1]) wendet Lessing ein, daß alles, was darin Christ ist, gemartert werden und sterben für ein „Glas Wasser trinken“ hält. Er verlangte für jedes Drama eine genaue Motivierung. Im Märtyrerdrama ist diese in erhöhtem Maße erforderlich, weil der Schritt zum Tode ein außergewöhnlicher ist. Der Dichter muß nach Lessing zeigen, daß eine unumgängliche Notwendigkeit besteht, diesen Schritt zu tun, der Tod darf nicht freventlich gesucht oder höhnisch ertrotzt werden. Danach wäre ein Märtyrerdrama wohl möglich, wenn es nur wahrscheinlich ist.

Aber andererseits hält Lessing ein christliches Trauerspiel für etwas Paradoxes: „Ich meine ein Stück, in welchem der Christ einzig als Christ uns interessiert“.[2]) Der Christ hat nach Lessings Meinung keine Leidenschaften, mit ihm kann also die dramatische Wirkung nicht erreicht werden. Seine Erwartung auf belohnende Glückseligkeit widerspricht auch der Uneigennützigkeit, mit der alle großen und guten Handlungen auf der Bühne vollzogen werden müssen.

1) Hamb. Dramat. St. 1.
2) „ „ „ 2.

Für Schlegel ist das christliche Trauerspiel keineswegs, wie man behauptet hat, zu verwerfen.[1]) Er nennt Lessing nicht. Für ihn ist der Christ nicht leidenschaftslos und frei von Gefühlen. „Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod gingen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmut der höchsten Liebe. Sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Ängstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken". Auch in dem Tode des Märtyrers hätte Schlegel einen Beweis von „der Gewalt der Ideen", einen glorreichen Sieg der Freiheit über den tierischen Naturtrieb, die Besiegelung des übersinnlichen, himmlischen Berufes, die Ahnenprobe der Unsterblichkeit[2]) sehen können. Aber Schlegel hat das Märtyrerdrama nicht durch einen Hinweis auf seinen Inhalt gerechtfertigt, sondern durch die Wirkung, die es hervorrufen kann. Lessing wies es zurück, weil es die erforderte Wirkung seiner Meinung nach nicht erreichen kann. Auch Schlegel geht also in diesem Falle von der Wirkung aus.

E. Die Komödie bezw. das Lustspiel.

I. Die Komödie nach Lessing.

Auch bei der Komödie geht Lessing von der Wirkung, die sie hervorruft, aus. Wie alle Dichtungsgattungen, will auch die Komödie nach Lessing bessern. Sie will durch Lachen bessern, nicht eben durch Verlachen.[3]) Sie soll die Fähigkeit erwecken, Lächerliches unter allen Hüllen zu erkennen. Nicht alle Torheiten, die verlacht werden, sind zwar an den Hörern zu finden, so daß sie gebessert werden können. Sie kann durch die dargestellten Torheiten die Gesunden in ihrer Gesundheit befestigen. Sie zeigt aber auch, wie die Menschen beschaffen

1) Wien. Vorles. 20. S. 80.
2) Berl. Vorles. III. S. 90.
3) Hamb. Dramat. 29.

sind, so daß wir uns vorsehen können, wenn wir mit ihnen zusammenkommen. Es ist nach Lessing ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann, ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren.[1])

Wenn es in der Tragödie auf die Situationen ankommt, so kommt es in der Komödie für Lessing gerade auf die Charaktere an. Lessing verwirft es, wie Diderot es gefordert hat, statt der Charaktere die Stände zu wählen. Jeder Charakter soll nach Diderot so dargestellt werden, daß er mit seinem Stand übereinstimmt. Dadurch würden die Charaktere nach Lessings Meinung alles Leben verlieren. Da sie wie im Buch handeln würden, wäre der Nutzen nicht groß genug. Lessing stimmt Diderot darin zu, daß die Hauptperson in der Komödie nur die Art darstelle. Darum verwirft auch Lessing den Selbstpeiniger des Terenz, weil er ein zu individueller, absonderlicher Charakter sei. Wenn aber Diderot für die Tragödie bestimmte Menschen verlangt, so fordert Lessing auch für die Tragödie eine Richtung auf das Allgemeine. Darin stimmt er auch den Ausführungen von Hurd[2]) zu, ohne, wie er sagt, die Schwierigkeiten alle zu lösen, die in der Darstellung des allgemeinen Charakters bestehen.

Die Komödie zeigt schon durch ihre Namen, daß sie auf das Allgemeine hinausgeht. Sie hat sogenannte „redende Namen“,[3]) d. h. solche, die durch ihre grammatische Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstige Bedeutung die Beschaffenheit der Person ausdrücken. Die neuere griechische Komödie hatte ebenfalls diese redenden Namen und drückte dadurch ihre Richtung auf das Allgemeine, ihre unterrichtende Absicht aus. Wenn die ältere griechische Komödie wahre Namen gab, um eine bekannte Person lächerlich zu machen, so dienten diese nach Lessings Meinung nur dazu, etwas Allgemeines zu bezeichnen; neben ihnen kamen immer Personen mit allgemeinen Namen vor. Auch in den Charakteren der älteren griechischen Komödie will damit Lessing also eine Richtung auf das Allgemeine wiederfinden.

Der tragische und komische Charakter sind für Lessing beide auf das Allgemeine hin angelegt. Aber der tragische

1) Hamb. Dramat. 29.
2) „ „ St. 94 u. 95.
3) „ „ St. 90.

macht die Gattung, zu der er gehört, weniger deutlich, während der komische sie nach allen Seiten darstellt. Daraus würden sich auch die allgemeinen Namen in der Komödie erklären. Sowohl für die Komödie als auch für die Tragödie empfiehlt Lessing einheimische Sitten, da der Dichter von den Zuschauern dann nicht zu verlangen braucht, daß sie sich in eine fremde Umgebung versetzen. Während es in der Tragödie der Fall sein kann, daß der Bösewicht am Schluß bestraft wird, ist dies in der Komödie nach Lessing nicht erforderlich. Die Charaktere müssen nur so bleiben, wie sie immer waren und die Handlung zu Ende führen.

II. Die Komödie, das Lustspiel nach Schlegel.

Im Gegensatz zu Lessing unterscheidet Schlegel zwischen der alten Komödie und der neuen, die er Lustspiel nennt. Die Komödie der Alten ist für ihn die einzig wahre und ist nach ihnen nicht mehr erreicht worden. Er sieht aber in ihr nicht, wie Lessing, die Richtung auf das Allgemeine, sondern Schranken- und Zwecklosigkeit. Sie ist ungebundenes Spiel. Je mehr Willkür in ihr ist, desto vollkommener ist sie. Sie stellt nicht komische Personen und Verhältnisse dar, sondern stellt alles komisch dar. Darum ist ihre Form sogar scherzhaft, sie enthält nicht Scherze, sondern ist selbst ein großer Scherz. Wenn es in der ernsthaften Gattung unerlaubt ist, daß sich der Dichter an seine Zuhörer wendet, weil er ganz hinter seinem Stoff verschwinden soll, so wendet sich in der alten Komödie der Chor im Namen des Dichters an die Menge. Diese Unterbrechung dient der lustigen Stimmung und ist ein Spiel mit der dramatischen Form. Schlegel nennt dies nicht Illusionszerstörung und führt es auch nicht auf die Ironie des Dichters zurück, der sein Werk selbst zerstört und sich selbst gegenüber steht. Die Darstellung der alten Komödie ist für ihn eine phantastische Gaukelei, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöse.[1])

Der komische Dichter stellt nach Schlegel die Menschen im entgegengesetzten Sinne dar, wie der tragische. Er geht wie dieser über die Wirklichkeit hinaus, nur idealisiert er ins

1) Wien. Vorles. 13. S. 220.

Häßliche und Schlechte. Während in der Tragödie alles auf die Idee der sittlichen Freiheit bezogen ist, zeigt sich in der Komödie die Abhängigkeit der sittlichen Seite von der tierischen, Vernunft und Verstand werden als freiwillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.[1] Der einzige Vertreter dieser Komödie ist Aristophanes.

Schlegel sieht also in der älteren Komödie nur Scherz und phantastische Willkür, während Lessing auch die Richtung auf das Allgemeine, belehrende Absicht findet.[2]

Von dieser Komödie unterscheidet Schlegel das neue Lustspiel. Es ist eine gemischte Gattung und stellt eine Entartung dar, weil es zur Prosa und Wirklichkeit herabgestimmt ist.[3] Der Dichter stellt nicht scherzhaft dar, sondern das Scherzhafte in Charakteren und Verhältnissen. Das Lustspiel ist für Schlegel, wie für Lessing, eine ernsthafte Dichtungsgattung. An die Stelle des Schicksals in der Tragödie tritt der Zufall, es bleibt also innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. Wie die Tragödie muß es die Vorfälle als Ursachen und Wirkung verknüpfen. So wie die Tragödie eine Beruhigung des Gefühles gibt, muß es auch bei einem scheinbaren Ruhepunkt für den Verstand anlangen. Darum muß es die Widersprüche am Ende geschickt auflösen.

Außer den ernsten und komischen Bestandteilen muß das Lustspiel nach Schlegel porträtmäßige Wahrheit enthalten. Es befriedigt den Verstand durch die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Dadurch wird es prosaisch im Unterschied von der alten Komödie. Wenn es die wirkliche Welt darstellen muß, so darf es zwar über die einzelne Wirklichkeit hinausgehen. Es darf aussondern und fortlassen und allen Dingen eine Klarheit geben, die sie in Wirklichkeit nicht haben. Dadurch wird das Lustspiel wieder poetisch. Poetisch wird es auch durch die Versifikation; aber der Vers soll hier nicht der Erhöhung überhaupt dienen, sondern nur der Leichtigkeit, Gewandtheit, Zierlichkeit. Die Sprache darf sich nur wenig von der gewöhnlichen unterscheiden.

Da die Form des Lustspiels ernsthaft ist, so kann das Komische nur in den Charakteren liegen. Schlegel unterscheidet

1) Wien. Vorles. 11, S. 183.
2) Hamb. Dramat. St. 90.
3) Wien. Vorles. 11, S. 179.

Komisches der Beobachtung und bewußt Komisches. Das Komische der Beobachtung führt zum feineren Lustspiel, das bewußt Komische zur Posse. Das Lächerliche liegt für Schlegel mit Aristoteles in der Unvollkommenheit, in dem Mißstand der Personen. Der Dichter zeigt nicht, wie edel oder unedel sie sind, sondern wie töricht oder klug. Die Abhängigkeit der geistigen von der sinnlichen Seite darf nicht so groß werden, daß wahre Teilnahme erweckt wird. Der Dichter spielt alles in das Gebiet des Verstandes.[1] Dadurch gibt das Lustspiel Klugheitslehre. Wir lernen in ihm Personen und Lagen leichter unterscheiden, sodaß wir von sittlichen Grundsätzen keine verkehrte Anwendung machen und dadurch nur Unheil stiften! „Daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität".[2]

Für Schlegel sind sprechende Namen im Lustspiel nicht unbedingt erforderlich, aber sie sind besser als ein zu genaues Eingehen auf individuelle Charaktere. Auch für ihn liegt in den komischen Charakteren eine Richtung auf das Allgemeine.

III. Hauptteil.

Das Epos.

Aus der Form des Dramas leitete Lessing seine Wirkung her. Darin stimmt er mit Schlegel überein. Alle Leidenschaften entstehen im Drama vor den Augen des Zuschauers, es ist alles „vom wahren Standort einer jeden Person gesehen".[3] Beim Epos dagegen muß sich alles in den Gesichtspunkt des

1) Wien. Vorles. 13, S. 230.
2) „ „ 13, S. 234.
3) Hamb. Dramat. 1.

Erzählers verwandeln. Darum ist es nicht leicht, eine Erzählung in ein Drama umzuwandeln.

Goethe hat,[1]) zu strenger Ordnung im Sinne von Lessing zurückkehrend, ebenfalls auf die Unterschiede von Drama und Epos hingewiesen und über Lessing hinaus ihre Formeigentümlichkeiten im Stoff begründet.

Wenn Schlegel die Eigentümlichkeiten des Epos untersucht, so ist er ebenso wie Lessing auf die Scheidung der Dichtungsgattungen bedacht.

Das Epos ist nach Schlegel ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Die Ruhe der Darstellung ist darin begründet, daß der epische Dichter die Ereignisse der Außenwelt nur anschaut. Dadurch kann er auch den Hörer zu besonnener Betrachtung erheben. Alle poetische Darstellung ist sukzessiv. Da das Epos eine objektive Dichtungsgattung ist, muß der Dichter solche Gegenstände wählen, in denen schon das Sukzessive liegt, in die er es nicht erst durch die Form der Darstellung hineinverlegt. Die Poesie hält dann nur Schritt mit ihren Gegenständen.

Wenn etwas Ruhendes geschildert werden soll, so bestehen für Schlegel zwei Möglichkeiten: Es kann mit bewegtem Gemüt geschildert werden oder in Fortschreitendes verwandelt werden. Im ersten Fall wird nicht eigentlich der Gegenstand gegeben, sondern die Gemütsbewegung. Das ist zum Beispiel in der Ode der Fall. Für das Epos läßt Schlegel nur die einzige Möglichkeit zu, alles dem Hauptgegenstande zu verähnlichen, d. h. in Bewegung aufzulösen. Das ergibt sich wieder aus dem objektiven Charakter des Epos. Er steht damit ganz auf dem Standpunkt von Lessing und sagt: „Lessing habe richtig die Beschaffenheit der homerischen Beschreibung bemerkt, sie aber irrig für die Poesie überhaupt gefordert".[2]) Für die dramatische Poesie gibt es nach Schlegel eine andere Möglichkeit der Schilderung, denn er unterscheidet eine lyrische, dramatische und epische Schilderung. Das Epos muß Ruhendes in Fortschreitendes verwandeln, weil dies seinem „Hauptgegenstand", der wegen seines objektiven Charakters das

1) Anhang zu Mercier-Wagners neuem Versuch über die Schauspielkunst.

2) Berl. Vorles. I. S. 359.

Fortschreitende ist, entspricht. Schlegel geht also nicht, wie Lessing, von den Mitteln der Nachahmung, den artikulierten Tönen in der Zeit aus. Darum folgerte Lessing, daß die Poesie überhaupt nur Fortschreitendes darstellen könne. Er übersah, daß auch dann, wenn die Worte aufeinanderfolgen; die Vorstellungen nicht aufeinanderfolgen, unter ihnen besteht eine Einheit, sodaß das Sukzessive doch simultan aufgefaßt wird. Nach Schlegel gibt es verschiedene Möglichkeiten der Schilderung, die sich aus dem Charakter der einzelnen Dichtungsgattungen ergeben.

Lessing war nach Schlegels Meinung nicht berechtigt, das beschreibende Gedicht überhaupt zu verwerfen. Wenn er aber sagt, daß das Epos seinem Charakter entsprechend am besten sukzessive Gegenstände wähle, so ist doch auch für ihn das beschreibende Gedicht nur eine Abart. Thomsons Dramen sowie auch Thomsons Jahreszeiten hat Schlegel ebenfalls abgelehnt.

So wie Schlegel das beschreibende Gedicht zulassen möchte, will er auch das belehrende rechtfertigen, wenn es nur versteht, eine Anzahl zusammenhängender Sätze, die es lehren will, sukzessiv in das Gemüt kommen zu lassen. Beschreibendes und belehrendes Gedicht nennt er beide didaktisch und nennt das didaktische Gedicht eine Unterart des Epos.

Aber Schlegel hat andererseits selbst auf die Schwierigkeit des beschreibenden Gedichtes hingewiesen[1]), die darin besteht, die vielen einzelnen Teilvorstellungen wieder zusammenzufassen. Wenn dagegen eine Beschreibung innerhalb eines Epos stehe, so könne vorher schon ein Motiv in Anregung gebracht sein, das die Selbsttätigkeit der Phantasie wecke und die Mangelhaftigkeit der Beschreibung und ihre Schwierigkeiten verringere. Die einzelnen Teilvorstellungen müssen also nach Schlegel immer wieder zum Ganzen zusammengefügt werden. Darin steht er im Gegensatz zu Herder[2]), wenn dieser sagt, es sei nicht Zweck des Dichters, den ganzen Anblick zu sammeln, im Zusammensetzen selbst liege die Energie der Rede. Das Wort erweckt Vorstellungen. Die Auffassung des beschreibenden Gegenstandes ist erleichtert, wenn der Dichter die Phantasie weckt, wenn er also zu starkem Miterleben zwingen kann.

---

1) Berl. Vorles. II. S. 315.
2) Herder, Bd. III, S. 151.

Wenn Schlegel die Art, in der Ruhendes in Fortscheitendes verwandelt wird, einen Kunstgriff nennt, so hat er die Einwände nicht beachtet, die Herder gegen Lessing erhob, indem er sagte, daß der Dichter gerade durch die fortschreitende Bewegung wirken wolle, sie nicht als Kunstgriff anwende.

Das schildernde Gedicht muß nach Schlegel in eine höhere Sphäre erhoben werden. Das ist nur durch eine symbolische und mystische Ansicht der Natur möglich. Eine solche Schilderung würde Deutung sein. Es würde sich zeigen, daß die Dinge nicht zufällig in Raum und Zeit zusammen sind. Die beste Art, eine solche Natur darzustellen, wäre nach Schlegels Meinung die, die Gegenstände sich selbst aussprechen zu lassen. Er weist auf Tiecks Zerbino hin und Fr. Schlegels Abendröte. Die Natur wäre also danach nichts Ruhendes mehr. Wenn sie sich selbst aussprechen soll, so wird der Zweck, den das beschreibende Gedicht erreichen will, nämlich Kenntnis der Natur zu bringen, zwar am besten erreicht, aber episch ist das Gedicht dann nicht mehr.

Der epische Dichter schaut nach Schlegel seinen Gegenstand an. Es ist auch für Schlegel wie für Lessing alles in den Gesichtspunkt des Erzählers verwandelt. Der Dichter muß vollkommen verschwinden. Alles Dargestellte muß unparteiisch sein. Alles Geschehen ist im Epos nur zufällig, denn eine kausale Verknüpfung ergibt sich nur aus den Gesetzen unseres Geistes. Darum darf im Epos auch das Wunderbare zu Hause sein, dürfen die Götter eingreifen.

Die Menschen werden in ihm nicht von Seiten ihrer Freiheit, sondern als Naturwesen dargestellt.

Da das Epos ruhige Darstellung ist, soll es nicht spannen. Es darf darum zu Episoden zurückkehren und bei ihnen verweilen. Darin zeigt sich gerade der ruhige und freie Geist des Erzählers. Zu der Ruhe der Darstellung ist nach Schlegel der Hexameter geeignet, der schwebend ist, stetig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen.[1]) Weil das Epos nur Wiedergabe des Objektiven ist, müssen alle Reden unparteiisch sein. Sie sind zur Gleichartigkeit mit den übrigen Teilen der Erzählung umgebildet.

---

1) Berl. Vorles. I. S. 370.

Bei der Ruhe seiner Darstellung muß der Dichter aber verstehen, durch lebendige Anschaulichkeit zu fesseln, nicht zu spannen.

Bis in die Art seiner Reden hinein unterscheidet sich also das Epos vom Drama. Der größte Unterschied liegt aber in ihrer Einheit. Schlegel warf Aristoteles vor, daß er die epische Einheit mit der dramatischen verwechsele. Das Epos hat nach Schlegels Auffassung keine Einheit, weil durch einen Akt der Freiheit etwas aus dem unendlichen Bereich von Naturereignissen herausgehoben werden könne. Seine Begrenzung ist unbestimmt. Es können immer neue Verwicklungen und Auflösungen stattfinden. „Das Epos nimmt nur ein Stück heraus, ohne es ganz zu isolieren, es läßt von dem Faden, durch den es an das übrige geknüpft ist, die Enden noch stehen".[1] Seine Einheit besteht nur darin, daß es die schöne Fülle des Stoffes in leichte und klare Umrisse für die Phantasie rundet.

Wenn Schlegel die Einheit des Epos so bestimmt, folgt er nur seinem Bruder. Sie schlossen sich darin der Entdeckung von Wolf an, daß Ilias und Odyssee nicht von einem Verfasser herrührten, sondern zu verschiedenen Zeiten allmählich entstanden seien.

Schiller und Goethe haben in dem gemeinsamen Aufsatz über die epische und dramatische Dichtung das Epos ebenfalls durch völlige Objektivität charakterisiert, wenn sie den epischen Dichter mit einem Rhapsoden verglichen.

Die vorzüglichsten Epen sind für Schlegel die Odyssee und in neuerer Zeit Hermann und Dorothea. In der Bewunderung Homers berührt er sich mit Lessing.

Während er das antike Drama mit einer Skulptur verglich, hat er das antike Epos durch den Vergleich mit einem Basrelief charakteresiert. Es ist ebenso unbegrenzt wie das Epos, es läßt sich vor- und rückwärts fortsetzen. Alle Figuren sind nur flach gerundet, „wie im Epos alles als vergangen und entfernt geschildert wird". Die Profilstellung zeigt die einfache Charakteristik an.[2]

1) Jen. Kunstl. S. 116.
2) Wien. Vorles. V. S. 84.

IV. Hauptteil.

Die Plastik.

Ebenso wie die Grenzen der einzelnen Dichtungsgattungen hat Schlegel auch die der einzelnen Künste bestimmt. Dabei leitet ihn nach seinen eigenen Worten der Grundsatz von Lessing,[1]) daß jede Kunst das erreichen solle, was sie vorzugsweise oder ausschließlich erreichen könne. Wenn Schlegel diesen Grundsatz aber als selbstverständlich bezeichnet, so hat er das große Verdienst Lessings herabgesetzt, das darin bestand, diesen Grundsatz aufs neue zu entdecken. Er hat Lessing wieder nicht historisch, sondern nur ästhetisch gewürdigt.

Schlegel teilt die Künste in simultane und sukzessive ein. In dieser Einteilung stimmt er mit Lessing überein, wenn dieser die Künste des Nebeneinander im Raum und des Nacheinander in der Zeit unterscheidet. Aber Lessing geht dabei von den Mitteln der Nachahmung aus. Schlegel kommt zu seiner Unterscheidung, indem er von den Anschauungsformen des menschlichen Geistes ausgeht, Raum und Zeit. Weil es nur diese beiden Anschauungsformen gibt, kann es nur zwei Arten von Künsten geben.

Für Schlegel wie für Lessing ist das Gesicht in erster Linie der Sinn, der den Raum erschließt. Das Tastgefühl wird von Schlegel dem Gesichtssinn untergeordnet. Der Gesichtssinn muß erst die körperlichen Objekte uns gegenübergestellt haben, bevor das Gefühl auf sie angewandt werden kann. Es kann die entfernten angeschauten Formen gleichsam durch Vermittlung des Auges betasten. Nach Schlegel sieht zwar auch das Gesicht nur Farben, Licht und Schatten auf einer Fläche. Das Tastgefühl zeigt erst, wie die Veränderungen der

1) Berl. Vorles. I. S. 125.

Farben und des Lichtes mit den Veränderungen der Oberfläche zusammenhängen. Das Tastgefühl ist also auch nach Schlegel für den Gesichtssinn unentbehrlich, aber beide wirken zusammen. Bei aller Zustimmung zu Herder, sagt er darum auch, daß Herder zu weit gehe, wenn er dem Gefühl alles zuschreibe, und die Schönheit fast zu einer Eigenschaft für Blinde mache.[1] Im Gegensatz zu Herder spricht er daher von zwei Künsten für das Gesicht, die eine, die Formen durch sich selbst darstellt und die andere, die es vermittelst der Farben und der Beleuchtung tut, Plastik und Malerei. Die einseitig haptische Auffassung Herders, um mit Hermann Friedmann[2] zu sprechen, hat also Schlegel überwunden. In der „Kalligone" hat Herder selbst die niederen Sinne, zu denen das Tastgefühl gehört, von den höheren Sinnen unterschieden, das sind Gesicht und Gehör. Diese höheren Sinne lassen „durch Licht und Schall am Unermeßlichen teilnehmen". Das Licht zeigt eine „große Bildertafel, eine Welt vom Umrissen in der festesten und zugleich leisesten Haltung".[3] Aber klar ist in der Kalligone der Gedanke nicht ausgesprochen, daß das Gesicht in viel höherem Grade als das Tastgefühl zur Erkenntnis der Körperwelt geeignet ist.

Sukzessive Künste sind solche, die sich auf den inneren Sinn beziehen. Alles, was die Zeit erfüllt, spielt sich in diesem ab. Der eigentlich innere Sinn ist nach Schlegel das Ohr. Während alle anderen Sinne dauernde Eindrücke geben, gibt es nur sukzessive. Als sukzessive Künste nennt Schlegel Musik und Poesie. In dieser Trennung geht er über Lessing hinaus, wenn dieser unter der Kunst des Nacheinander in der Zeit nur die Poesie verstand. Erst im 2. Teil des Laokoon wollte Lessing von Musik und ihrer Verbindung mit dem Wort sprechen. Was er von der Poesie sagte, gilt eigentlich nur für die Musik.

Musik und Poesie unterscheiden sich dadurch, daß die Musik nur für das Gehör wirkt, die Poesie durch das Gehör: durch jedes Wort wird eine mit ihm verbundene Vorstellung

1) Berl. Vorles. I. S. 144.
2) Hermann Friedmann, Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus.
3) Herder, Bd. 22, S. 74.

ausgedrückt. Schlegel übernimmt also nicht die Einteilung Herders, nach der die Musik durch die Energie der aufeinanderfolgenden Töne, die Poesie durch die Kraft der Worte wirkt. Die Worte sind für Schlegel hörbare Zeichen von Gegenständen, deren Vorstellungen geweckt werden sollen.

Mit der systematischen Betrachtung der einzelnen Künste ist bei Schlegel ein historischer Gesichtspunkt verbunden. Dadurch geht er über Lessing hinaus und schließt sich der Betrachtungsweise Herders an.

Daß er Theorie, Geschichte, Kritik der schönen Künste miteinander verbinden wolle, hat Schlegel auch in der Einleitung der Berliner Vorlesungen gesagt.

Die historische Wurzel aller Künste ist für ihn die Tanzkunst. Sie stellt eine Verbindung der sukzessiven und simultanen Künste dar. „Bewegung ist die Anschauung, in welcher sich Raum und Zeit verbinden".[1] Wenn die Bewegung fortfiel, so entstand die Malerei, fielen Farbe und Beleuchtung fort, so entstand der Umriß. Die Plastik stellt nur Formen dar und wird darum von ihm als die abstrakteste unter allen Künsten bezeichnet.

Ebenso sind die sukzessiven Künste alle aus der Wurzel der Tanzkunst hervorgegangen. Außer diesen Hauptkünsten gewinnt Schlegel noch die sogenannten anhängenden, die Künste des Vortrags, die natürlich nur bei den sukzessiven zu finden sind.

In den Ausführungen, die die plastische Gestaltung betreffen, nimmt Schlegel sehr viele Gedanken von Herder auf. Noch mehr von diesem beeinflußt ist er in seiner Auffassung der Malerei und den Ausführungen über die Sprache.

Wie für Herder, aber auch für Lessing, ist für Schlegel der eigentliche Gegenstand der Plastik die Schönheit. Alle bedeutsamen und erlesenen Formen der organischen Natur sind zwar schön, sie sind aber noch nicht Gegenstand der plastischen Gestaltung, sondern nur der Mensch als höchste Organisation. Wie Herder will Schlegel zwar auch in einzelnen Fällen die Darstellung von Tieren zulassen.

Die Schönheit der menschlichen Gestalt ist aber für Schlegel nicht in dem Maßverhältnis der Glieder begründet,

1) Berl. Vorles. I. S. 119.

sondern in ihrer Symbolhaftigkeit. Die menschliche Gestalt ist darum die schönste, weil sie am vollkommensten symbolisch ist. Sie ist „der reinste Ausdruck des edelsten wahrhaft menschlichen Charakters, wobei aber nicht an das eigentlich Sittliche zu denken ist.[1])

Auch für Herder und ebenso für Schelling liegt die Schönheit der menschlichen Gestalt in ihrem symbolischen Charakter. Sie ist immer nur Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit zum Zwecke, wallendes Leben, menschliche Gesundheit.[2])

Das Symbolische der menschlichen Gestalt drückt sich nach Schlegel in Bau und Antlitz aus. Die Aufrechthaltung zeigt, daß der Mensch der Sonne nahe steht, während alle anderen Geschöpfe an den Erdboden gefesselt sind. Daß er auf den Verkehr mit der Außenwelt hingewiesen ist, beweist die Tatsache, daß die Sinnesorgane und die Werkzeuge der Bewegung auf der Oberfläche des Körpers liegen, während die Organe, die für die Außenwelt nichts bedeuten, in das Innere verlegt sind. Je mehr der Mensch in seiner Umgebung wirkt, desto mehr sind die Organe der Bewegung ausgebildet. Darin zeigt sich, daß er den Gebrauch seiner Glieder mit Freiheit bestimmt. So konzentriert sich auf der äußeren Gestalt eine Welt von lebendiger Bedeutung. In der Tatsache, daß der Mensch keinen Pelz hat wie die Tiere, ist nach Schlegel symbolisch ausgedrückt, daß er über und über Organ und in jedem Punkt in der unmittelbarsten Berührung mit der Außenwelt ist. „Daher wallt das Blut sichtbar in seinen Adern", das zarteste Spiel des Lebens erstreckt sich bis auf die Oberfläche. Die Beschaffenheit der menschlichen Gestalt drückt also seine Bestimmung und seinen Charakter aus und ist darum als schön zu bezeichnen. In diesen Ausführungen hat Schlegel nur Gedanken von Herder übernommen. Er weist auch auf diesen hin[3]) mit der Bemerkung, Herder habe den symbolischen Charakter der menschlichen Gestalt noch ausführlicher aufgezeigt als er selbst.

---

1) Berl. Vorles. I. S. 130.
2) Herder, Plastik. S. 56.
3) Berl. Vorles. I. S. 145.

Wenn die Schönheit der menschlichen Gestalt in ihrer Symbolhaftigkeit begründet ist, so könnte jede menschliche Gestalt Gegenstand der Plastik sein. Schlegel hat aber ihre Schönheit nicht nur in ihrer Symbolhaftigkeit begründet, sondern auch in Verhältnissen des Baues. Er kennt darum eine schöne menschliche Gestalt. Außer dem physiognomischen Prinzip spricht er von einem architektonischen, nach dem die Schönheit der Gestalt beurteilt werden muß. Dieselbe Unterscheidung macht auch Kant, darin stimmt Schlegel ihm zu.

Die Schönheit des Baues liegt in den Proportionen. Als die allgemeinste aller Proportionen nennt Schlegel die Symmetrie der Seiten. Ausführlich hat er eigentlich nicht gezeigt, worin die Schönheit des Baues liegt. Die Größe der Gestalt ist für die Plastik nicht von Bedeutung. Sie darf im Unterschied von der Malerei größere Figuren geben, weil sie die Umgebung nicht mit darstellt. Der Kanon des Polyklet ist auch für Schlegel ein Vorbild von unübertrefflicher Vollkommenheit der Formen.

Wenn Schlegel auch Kant in der Unterscheidung von physiognomischer und architektonischer Schönheit zustimmt, so wirft er diesem doch vor, daß er beides unverbunden nebeneinander bestehen lasse. Er habe die Vollkommenheit der vernünftigen Natur auf die tierische Vollkommenheit gepfropft. Der Grundmangel des Systems von Kant, der darin liegt, die Absonderungen des Verstandes als unübersteiglich zu fixieren und eine Trennung zu setzen, wo keine ist, zeigt sich nach Schlegel auch in diesem Punkt. Nach ihm bestehen die Schönheiten des Baues und des Ausdrucks nicht getrennt nebeneinander, der Ausdruck verändert die Verhältnisse des Körpers. Vollkommenheiten des Baues sind nur da vorhanden, wo sie eine physiognomische Bedeutung haben. Aber sie sind zur Schönheit Voraussetzung. Bei seiner Kritik an Kant erwähnt Schlegel Schiller nicht, der doch die Einheit, die Schlegel bei Kant vermißte, herstellte, wenn er z. B. die Schönheit als Freiheit in der Erscheinung definierte.

Bei der Behandlung Winckelmanns [1]) hebt Schlegel hervor, daß dieser die Schönheit als etwas Geistiges auffasse gleichsam als die Seele der Materie, jedoch allgemeine Gesetze

1) Jen. Kunstl. S. 307.

des Schönen kenne, d. h. Maßverhältnisse der körperlichen Schönheit. Ob er Winckelmann darin nicht zustimmt, wie er es doch nach seinen eigenen Ansichten könnte, scheint mir aus dieser Stelle nicht hervorzugehen, da er fast nur referiert.

Schönheit liegt für Schlegel erst da vor, wo Körper und Geist bis zu völliger Harmonie verschmolzen sind. Dann tritt das Ideal, das rein Menschliche, das Göttliche, wie er es nennt, hervor. Wie schon bei der Behandlung des Schönen überhaupt hervorgehoben wurde, gibt Schlegel, wie Schiller, eine objektive Begründung des Schönen. Er steht mit diesem ebenfalls auf dem Boden der plotinischen Ästhetik. Sein Ideal der Schönheit findet Schlegel mit Winckelmann in der griechischen Plastik verwirklicht.

Schlegel und Lessing stimmen darin überein, daß für beide Gegenstand der Plastik die menschliche Gestalt ist, und nicht nur die menschliche Gestalt überhaupt, sondern die schöne menschliche Gestalt. Lessing sieht eine Entartung darin, daß die moderne Malerei weniger durch Schönheit des Vorwurfes als durch Behandlung gefallen wolle. Für beide liegt die Schönheit in objektiven Verhältnissen, aber für Schlegel darin, daß mit den Verhältnissen des Körpers sich der Ausdruck einer göttlichen Seele verbindet. Für Lessing liegt die Schönheit nur in formalen Verhältnissen begründet. Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen.[1]) Körperlicher Schmerz darf darum nicht dargestellt werden, weil er die Symmetrie des Gesichtes zerstören würde. Lessing gibt also dieselbe Begründung wie später Hemsterhuis, wenn dieser sagt, die Darstellung gewaltsamer Leidenschaften sei in der griechischen Plastik darum unterlassen worden, weil durch sie der fließende, leichte Umriß unterbrochen würde.[2]) Aber diese Erklärung von Hemsterhuis weist Schlegel zurück und stimmt vielmehr Winckelmann zu, nach dem die Schönheit dann zerstört wird, wenn die Erscheinung eines göttlichen Innern nicht vorhanden ist. Aus Schlegels Gegensatz zu Hemsterhuis wird also auch sein Gegensatz zu Lessing klar.

1) Laokoon 20.
2) Berl. Vorles. I. S. 142.

Lessing hatte die Darstellung der schönen menschlichen Gestalt für die Malerei überhaupt verlangt. Schlegel wirft ihm vor, daß er diese Forderung fälschlich auf die Malerei ausgedehnt habe.[1]) Er wurde nach Schlegels Meinung durch seine Kenntnis der antiken Malerei, die mehr zum Plastischen hinneigt, dazu gebracht.

Wenn die menschliche schöne Gestalt der Gegenstand der Plastik ist, so besteht für Lessing, für Herder und Schlegel die Frage, wie die Kleidung von dem Bildhauer zu behandeln sei. Nach Schlegels Meinung darf der Bildhauer schon darum seine Gestalten nicht bekleidet darstellen, da ihm der Reichtum der Farben fehlt und die Behandlung des Stoffes darum unvollkommen ist. Er könnte nicht die Pracht und den Glanz der Kleidung, sondern nur ihre Last ausdrücken. Darum soll er seine Gestalten unbekleidet darstellen.

Für Lessing liegt der eigentliche Grund der unbekleideten Darstellung nicht darin, daß der Bildhauer das Gewand nicht darstellen kann, er muß seine Gestalten unbekleidet lassen, weil die menschliche Gestalt der höchste Gegenstand der Plastik ist. Selbst wenn die Skulptur die verschiedenen Stoffe ebenso gut nachahmen könne wie die Malerei, wäre die bekleidete Darstellung nicht gerechtfertigt.[2]) Auch nach Herder muß in der plastischen Darstellung das Kleid fortgelassen werden, nicht weil die Bildhauerei die Gewänder nicht bilden könnte, sondern darum, weil es die Gestalt erdrücken würde. Die Tatsache, daß der Bildhauer Gewänder nicht behandeln kann, ist zwar auch für Schlegel nicht der einzige Grund der unbekleideten Darstellung.

Den Beweis dafür, daß die Skulptur immer unbekleidet darstellen muß, liefert die griechische Plastik. Wenn die Griechen ihre Gestalten bekleiden mußten, haben sie nach Schlegels und auch nach Herders Meinung aus der Not eine Tugend gemacht. Sie haben die Gewänder nach Herders Worten so gestaltet, daß für die tastende Hand der Körper bestand, daß mit der Hand mit dem Gewand der Körper gefühlt wurde, sie gaben ihren Körpern nasse Gewänder. Das Wesen ihrer Kunst blieb „der schlanke Leib, das runde Knie

1) Berl. Vorles. I. S. 144.
2) Laokoon 5.

die weiche Hüfte". [1]) Nach Winckelmanns Erklärung sind die griechischen Gewänder eine Nachbildung der alten Leinwandtracht, nach Herders Meinung sind es nasse Gewänder. Auch für Schlegel liegt die große Kunst der griechischen Bildhauer darin, daß sie durch die Kleidung hindurch jede Bewegung des Körpers zeigten. Sie haben aber seiner Meinung nach nicht nasse Gewänder darstellen wollen, sondern kamen, um den Zweck ihrer Kunst zu erreichen, auf diesen Ausweg. Selbst da, wo Gewänder vorhanden sind, drückt sich der beseelende Geist bis auf die Oberfläche der nächsten Umgebungen aus. [2])

Lessing, Herder und Schlegel stimmen also darin überein, daß sie für die Skulptur eine unbekleidete, schöne menschliche Gestalt verlangen, deren Schönheit sie aber verschiedenartig begründen.

Im Gegensatz zur Malerei gibt die Plastik nach Schlegel körperliche Wahrheit. Diese liegt für Schlegel darin ausgedrückt, daß die Gestalten von allen Seiten sichtbar sind. Herder spricht auch von körperlicher Wahrheit der Plastik, versteht aber darunter etwas anderes als Schlegel. Es ist nicht Wahrheit im Sinne der erschöpfenden und richtigen Erkenntnis. Die Seele, die in die Figuren eingegossen ist, muß nach Herder den Beschauer in die nämliche sympathetische Stellung versetzen. Sie leben dadurch in uns, und, so könnte man sagen, sie werden zu unserer eigenen körperlichen Wahrheit. Die Figuren der Plastik müssen, wenn sie körperliche Wahrheit geben sollen, frei im Raum stehen.

Für Herder wie für Schlegel ist das eigentliche Gebiet der Plastik die einzelne Gestalt oder im höchsten Falle die bescheidene Gruppe. Wenn die Plastik Gruppen darstellt, geht sie in die Malerei über, der Bildhauer muß es dann verstehen, einen bestimmten Gesichtspunkt zu geben, aus dem die Gruppe verstanden werden kann. Wie der Maler muß er eine Verbindung zwischen den Gestalten herstellen, das kann er nur durch den Boden, auf dem sie stehen. Wenn sie aber auf einen Boden gestellt würden, würde diesem zuviel Bedeutung beigelegt. Darum werden die einzelnen auf Piedestale gestellt.

---

1) Herder, Plastik S. 23.
2) Berl. Vorles. I. S. 137.

Wenn in der Antike Gruppen vorkamen, wie der Laokoon oder die Niobe, so ließ der Bildhauer nach Herders Auffassung nur eine Gestalt hervortreten, indem er die anderen verkleinerte und erniedrigte.

Lessing verlangt für jede plastische Darstellung den fruchtbaren Moment. Weil die Plastik die Kunst ist, die nicht Vorübergehendes, sondern Dauerndes schafft, das immer betrachtet werden kann, muß derjenige Augenblick gewählt werden, der die Phantasie in Bewegung setzt und am meisten Zukünftiges und Vergangenes erraten läßt. Darum darf der Bildhauer nicht den höchsten Augenblick der Leidenschaft wählen, weil über ihn hinaus nichts mehr gedacht werden kann. Aber selbst, wenn dies möglich wäre, so darf die Plastik nicht höchste Leidenschaften darstellen, weil ihr höchstes Gesetz körperliche Schönheit ist. Schlegel wirft Lessing zunächst vor, daß er den transitorischen Augenblick nicht nur für die Plastik, sondern auch für die Malerei verlange. Aber er verwirft überhaupt den fruchtbaren Augenblick Lessings. Jedes vortreffliche Werk muß nach ihm die Einbildungskraft so fesseln, daß sie nicht vorwärts und rückwärts kann. Dasjenige wäre für ein schlechtes zu achten, welches mehr durch das gefiele, was man hinzudenkt, als was es zeigt. Aber damit hat Schlegel meiner Meinung nach Lessing schief gedeutet. Das wollte Lessing nicht sagen, daß die Skulptur mehr durch das gefalle, was hinzugedacht wird, er verlangt nur, daß die Phantasie in Bewegung gesetzt wird.

Schlegel ersetzt den fruchtbaren Moment Lessings durch den ewigen Moment. Aber dieser ewige Moment bei Schlegel ist eigentlich gar kein Moment mehr, d. h. er enthält keine zeitlichen Bestimmungen mehr, sondern darin drückt Schlegel nur das Wesen der Plastik aus, so wie er sie auffaßt. Der ewige Moment, von dem Schlegel spricht, ist eigentlich ein Widerspruch in sich.

Die Plastik ist nach Schlegel die kontemplative Kunst. Warum sie dies ist, erklärt er nicht. Darum darf sie nichts geben, als den „ruhigen selbst genügsamen Ausdruck, der nichts ist als das eigentümlichste Dasein des durch seine Formen charakterisierten Wesens“. [1]) Das ist der ewige Mo-

1) Berl. Vorles. I. S. 141.

ment. Das eigentümlichste Dasein ist aber nur da, wo am wenigsten Fremdes in der Figur zu finden ist. Fremdes ist aber überall da, wo Leidenschaft und Bewegung ist. Zwar darf ein Augenblick der Leidenschaft, ein Moment, nach Schlegel auch einmal dargestellt werden, wenn er sich nur noch in Formen fassen läßt. Aber eigentlich dürfte er die Darstellung von Leidenschaften, auch wenn sie gebändigt sind, nach seiner Bestimmung des ewigen Momentes in der Plastik nicht zulassen; denn er nennt diesen ewigen Moment selbst „das Selige, Unveränderliche des göttlichen Lebens". [1]

Was er unter dem ewigen Moment versteht, hat Schlegel durch den Hinweis auf die Göttergestalten von Apollo und Venus verdeutlicht. Bei aller Bewegung, die ihnen zugeteilt ist, machen sie den Eindruck vollkommener Ruhe. Jede Bewegung geht frei und leicht aus dem Innern hervor. „So darf Apoll ewig schreiten und im Gefühl der leichtgeübten Kraft den Arm vor sich hinausstrecken und den göttlich stolzen und fröhlichen Übermut um seine Lippen spielen lassen. Venus kann immerfort leise in sich geschmiegt stehen und ihre Arme vor sich schweben lassen, um ihre Reize damit zu erhöhen". [2] Was die Plastik leisten soll, sieht Schlegel also am höchsten in diesen Götterbildern erfüllt. Dann erst kommt er zur Niobe und zum Laokoon, für den Winckelmanns Erklärung in erster Linie galt. Auch bei den in ihnen dargesellten Schmerzen zeigt sich für Schlegel immer noch die göttliche Seele oder der Grad von Schönheit, der mit ihnen verbunden sein kann. Das ist nach meiner Meinung besonders bei der Niobe der Fall, in deren Zügen sich kaum Schmerz verrät. Über Winckelmann und Lessing hinaus erkennt Schlegel, daß die Laokoongruppe, von der diese ausgingen, nicht am besten geeignet ist, die griechische Plastik zu charakterisieren. Ein Künstler aus diesem Zeitalter hätte nach seiner Meinung wohl auch den Laokoon noch ganz anders gebildet. Aber er erkennt doch auch, wie Winckelmann, die Züge des griechischen Geistes noch da, „wo, wie in der Laokoongruppe, die Antike selbst zu der übermächtigen Bewegtheit des Barocks übergegangen war, wo sie sich zu überschreien begann". [3]

1) Berl. Vorles. I. S. 142.
2) Berl. Vorles. I. S. 142.
3) Walzel, Gehalt und Gestalt. S. 329.

Schlegel sagt ausdrücklich, daß er in dieser Auffassung der griechischen Plastik nur Winckelmann folgt. Dieser hat für ihn nicht nur die höchste Intuition von der Schönheit überhaupt gehabt, sondern seiner Meinung nach auch die tiefste Einsicht in die griechische Kunst. „Winckelmann hatte sich ganz in einen Alten verwandelt und lebte nur scheinbar in seinem eigenen Jahrhundert, unberührt von dessen Einflüssen“.[1] Er hebt zwar auch hervor, daß im Einzelnen Irrtümer und Mängel bei Winckelmann zu finden seien. Aber nach seiner Meinung ist ohne die Führung Winckelmanns nicht nur die griechische Plastik, sondern überhaupt die griechische Kunst nicht zu verstehen, weil nur vor der Gruppe der Niobe und des Laokoon die Tragödien des Sophokles zu verstehen seien. Damit hat Schlegel die Deutung Winckelmanns, daß das höchste Gesetz der griechischen Kunst edle Einfalt und stille Größe sei, wieder aufgenommen. Philoktet, der nach Lessings Meinung seinen Schmerz laut äußert, leidet nach Schlegel „mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele“.[2] Darin stimmt Schlegel mit Herder und Winckelmann überein. Über Lessing hinweg kehrt er also zu Winckelmanns Erklärung zurück. Aber für Schlegel ist die Antike nicht mehr von kanonischer Bedeutung, er betrachtet sie schon historisch. In der Poesie stellt er neben die antike Dichtung als ebenso berechtigt die romantische. Während das antike Drama zu plastischer Gestaltung neigt, ist das moderne malerisch. Im antiken Drama, als dessen Hauptvertreter Schlegel Sophokles nennt, bewährt sich die Göttlichkeit der menschlichen Seele. Das hat Schlegel doch damit gesagt, wenn nach seiner Meinung die Tragödien von Sophokles nur vor der Gruppe der Niobe und des Laokoon zu verstehen sind. Aber er verlangte auch für die moderne Tragödie, daß in ihr sich die unendliche Anlage des Menschen, also die Göttlichkeit seines Wesens, bewährt. In dieser Formulierung blieb Schlegel allerdings klassisch.

Nur in der Plastik sind die Griechen für ihn unerreichbares Vorbild, weil sie eben in höherem Maß mit plastischem Sinn begabt waren.

1) Wien. Vorles. III, S. 45.
2) „ „ VII, S. 128.

So steht Schlegel, wenn er über Lessing hinweg zu der Erklärung von Winckelmann zurückkehrte, scheinbar in vollkommenem Gegensatz zu Lessing. Wenn dieser aber auch den völkerpsychologischen Gesichtspunkt von Winkelmann verwarf, so wandte er sich nur gegen diese Anwendung des Grundsatzes der edlen Einfalt und stillen Größe, nicht gegen diesen Grundsatz selbst. Er fand ihn auch in der Antike wieder. Wenn Lessing die Nachrichten der Antike über das Leben und Schaffen des Sophokles untersucht, gibt er keine ausführliche ästhetische Betrachtung. Er vergleicht aber kurz Sophokles und Äschylos und zeigt, wie sehr für ihn Sophokles der Vertreter edler Einfalt war. Daß er ihn hoch geschätzt hat, beweist auch die Hamburgische Dramaturgie, der Laokoon, der 17. Literaturbrief, in dem er ihn zum Maßstab tragischer Kunst macht. Äschylos ist für ihn ein Vertreter der Barockkunst. Gegen ihn wendet er sich, um Sophokles als Vertreter der edlen Einfalt und stillen Größe zu erheben: „Indem Äschylos den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige, und dieses war die erste Übertreibung, die Sophokles vermied. Indem Äschylos so schrecklich als möglich sein wollte, ließ er sich verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten, und dieses war der zweite Fehler, zu welchem sich Sophokles nicht reißen ließ, er ist erhaben, ohne schwülstig zu sein, er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie zu danken zu haben". Dieses Verhältuis des Sophokles zu Äschylos hat Lessing nach seinen eigenen Worten aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen. Sophokles war also für Lessing wie für Schlegel der Vertreter edler Einfalt und stiller Größe.

In der griechischen Plastik als dem Vorbild aller Plastik fand also Schlegel mit Winckelmann und den Klassikern die Darstellung einer göttlichen Seele, d. h. den symbolischen Ausdruck des Unendlichen. Der ewige Moment war am besten in den Götterbildern getroffen, z. B. in den Gestalten von Apollo und Venus. Den höchsten Grad von Schönheit bei dargestellter Leidenschaft fand er nicht im Laokoon, wie Winckelmann, sondern in der Niobe, in deren Antlitz sich kaum die Spur eines Schmerzes ausdrückt.

Die Gedanken Schlegels scheint mir Schelling klar formuliert zu haben.[1]) In der Plastik sieht er die vollkommene Darstellung des Unendlichen. Sie ist der unmittelbare Ausdruck der Vernunft.[2]) Da aber nur im menschlichen Organismus die Materie Ausdruck der Vernunft ist,[3]) muß die Plastik, wenn sie die vollkommene Leibwerdung der Vernunft zeigen soll, sich des menschlichen Organismus bedienen. So hatte auch Schlegel für die Plastik die Darstellung des menschlichen Körpers verlangt, weil er der höchste Organismus ist, und ebenso Herder. Aber Schelling hat diese Forderung in den Zusammenhang seiner Philosophie eingeordnet. Wie Schlegel und Herder weist er auf das Symbolische der menschlichen Gestalt hin und beschreibt sie in denselben Zügen.

Die Plastik kann sich nach Schelling in ihren höchsten Forderungen einzig durch Darstellung der Götter genügen.[4]) Was für die Philosophie Ideen sind, sind die Götter für die Kunst. Sie sind streng begrenzt, sodaß sie sich gegenseitig einschränken. Aber in jeder von ihnen drückt die Gottheit sich absolut und total aus. Schelling will nicht sagen, daß die Plastik immer wirkliche Götter darstellen muß, aber es liegt in ihrem Wesen, daß sie Göttliches darstellt, weil eben Götter der vollkommene Ausdruck des Absoluten in der Begrenzung sind. Wenn die griechischen Künstler sich genötigt sahen, Götterbilder zu schaffen, so mußten sie sich damit in das Reich des Abstrakten, Überirdischen begeben. Sie haben also damit das Wesen der Plastik erfüllt. Von Apollo und Venus, an denen Schlegel die Darstellung des ewigen Momentes zeigte, gilt auch, was Schelling von den plastischen Gestalten der Griechen im allgemeinen sagt: jede ruhe in ihrer höchsten Be-

---

1) Stefansky weist in s. Buch: „Das hellen.-deutsche Weltbild" S. 176 darauf hin, daß A. W. Schlegel, der damals in Berlin seine Vorlesungen gehalten habe, Schelling für s. Jenaer Vorlesungen histor. und theoret. Material geschickt habe. Beziehungen bestanden auch zwischen Schelling u. Friedr. Schlegel. Damit soll nicht gesagt sein, wer Urheber oder Empfänger war. Stefansky weist auf das Wort von Novalis hin, daß das Leben eines jeden Menschen doch nur eine stete Symphilosophie sei.

2) Schelling, Philosophie der Kunst, § 123.

3) „ „ „ „ § 104.

4) „ „ „ „ § 129.

friedigung, sie erschienen als Wesen, die schlechthin um ihrer selbst willen und ganz in sich selbst sind. Sie schienen unbeschränkt von außen, denn sie seien gleichsam nicht im Raum, sondern trügen ihn selbst in sich als eine geschlossene Schöpfung. Darum hebt er wie Schlegel ihre majestätische Ruhe und Erhabenheit hervor, die immer einen innerlich abgewogenen Zustand der menschlichen Seele erkennen lasse. Einen Beweis für die über die Erfahrung hinausgehende Größe der Seele findet er nicht nur in der Niobe, wie Schlegel, sondern auch im Laokoon, in dem Schlegel schon die Züge einer späteren Zeit erkannte.

Über Schlegel hinaus hat Schelling aber nicht nur die geistige Schönheit der Plastik untersucht, sondern auch auf die Anmut der Darstellung, d. h. auf die sinnliche Schönheit hingewiesen. Diese trat in den Ausführungen Schlegels zurück. Schelling unterscheidet drei Kategorien der Plastik: Wahrheit oder das rein Notwendige, Anmut und die Verbindung der beiden. Dieser Einteilung entspricht auch die Entstehung der Plastik. Wie Winckelmann nachgewiesen hat, und wie auch Schlegel es hervorhebt, hat sich die griechische Kunst erst allmählich von einer herben, strengen Darstellung zu einer menschlichen herabgelassen. Dasselbe Gesetz fand auch Schlegel in der Poesie wieder, wenn zum Beispiel auf Äschylos Sophokles folgte. Schelling spricht also von geistiger Schönheit, die in der Größe der Seele beruht und von sinnlicher Anmut. Er macht also dieselbe Unterscheidung wie Goethe in seinem Laokoonaufsatz.

Schlegel weist in den Berliner Vorlesungen auf diesen Aufsatz hin. Während nach seiner Meinung die Winckelmann'sche Erklärung der antiken Plastik für den Laokoon in erster Linie nicht zutrifft, so stimmt er Goethe zu, wenn dieser das Mildernde und Anmutige in der Behandlung des Laokoon hervorhebe. Schlegel sagt selbst, man könne der Meinung sein, das Ringen und die Verstrickung der Kinder und des Alten mit der Schlange sei ein bloßes Spiel. Aber die Frage der sinnlichen Schönheit steht für Schlegel nicht im Vordergrund.

Für Goethe ist die Laokoongruppe ein Muster von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen. Er hat aus dem Moment des

Bisses, als dem prägnanten Augenblick, die Anordnung der Gruppe verstanden. Auf die Wahl dieses Augenblickes kommt es in jedem Kunstwerk an. „Kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen.“ Dadurch bleibt das Werk immer lebendig. Weil die Laokoongruppe diese Bedingung erfüllt hat, kann sie „ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer ausströmt“, genannt werden. So hat Goethe auch Lionardos Abendmahl aus dem Augenblick verstanden, in dem Jesus sagt, „einer unter euch wird mich verraten“, und ebenso rät er in den Preisaufgaben, in den angegebenen Themen den prägnantesten Augenblick herauszufinden. Der prägnante Augenblick bei Goethe ist also derjenige, aus dem Anordnung, Stellung, Bewegung zu verstehen ist, während der ewige Moment von Schlegel nur inhaltliche Bestimmungen enthält. Aber auch Goethe sah wie Schlegel im Laokoon die geistige Schönheit.

Goethes Ausführungen waren hervorgerufen durch Hirt, der in seinem Versuch über das Kunstschöne und seinen beiden Aufsätzen über den Laokoon das Wesen und den Grundzug der antiken Kunst im Charakteristischen gesehen hatte. Damit wandte Hirt sich gegen Lessing, der die Schönheit, und gegen Winckelmann, der edle Einfalt und stille Größe als Hauptzüge der antiken Kunst erklärt hatte. In der Laokoongruppe sah Hirt den Moment des höchsten Grades von Ausdruck gewählt; der Priester schreit nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Schiller hatte diesen Aufsatz in die Horen aufgenommen, und daß ihn die Ausführungen von Hirt sehr interessierten, beweist sein Brief an Goethe,[1]) in dem er schreibt, der Begriff und das Wort Schönheit müsse einmal aus dem Umlauf gebracht und die Wahrheit an seine Stelle gesetzt werden. Schiller selbst hatte aber früher in der antiken Plastik den erhabenen Charakter wiedergefunden, wie er ihn auffaßte.

A. W. Schlegel fand also, wie die Berliner Vorlesungen beweisen, in den plastischen Gestalten der Antike vor allem geistige Schönheit wieder. Seine ablehnende Stellung Hirt gegenüber geht auch aus seinem Aufsatz über Flaxman her-

1) Schiller an Goethe 7. Juli 1797.

vor,[1]) worin er Hirt vorwirft, er sei mit einer so schweren, unbeholfenen Oberflächlichkeit auf die Denkmäler der griechischen Kunst getappt, daß er ihren Geist gewiß totgedrückt hätte, wenn Geister nicht unsterblich wären. Damit hatte also auch Schlegel die Lessing-Winckelmann'sche Auffassung der Antike retten wollen. Die Antike stellt schön, nicht charakteristisch dar, aber Schlegel sah diese Schönheit mit Winckelmann im Gegensatz zu Lessing in dem Ausdruck der göttlichen Seele.

V. Hauptteil.

Die Malerei.

In den Ausführungen über die Plastik hat Schlegel, wie gezeigt wurde, Gedanken Herders vorgebracht. Auch in seiner Auffassung der Malerei stimmt er mit Herder überein. Wie Herder wendet Schlegel sich dagegen, daß die Malerei in die Grenzen der Skulptur eingeengt wird, wie es bei Lessing geschah. Das wirft er diesem auch vor. Aber auch Winckelmann und Mengs hätten die Malerei nach plastischen Gesichtspunkten betrachtet. Dabei werde der eigentümlich moderne Geist verkannt, der im Gegensatz zur Antike gerade malerisch ist.

Herders Plastik hatte Lessing korrigiert, indem sie zwischen Malerei und Plastik unterschied. Wenn die Bildhauerei die Kunst für das tastende Gefühl ist, so ist die Malerei die Kunst für das Auge. Während die Plastik die lebendige Form geben soll, ist die Malerei nach Herder nichts als Kleid, schöne Hülle, Zauberei. Sie kann nur Oberfläche

1) Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse. 1799. Bd. IX. S. 135.

geben, darum ist die Farbe gerade für sie notwendig. In dem Licht und seinen Farben beruht die Zauberwelt der Malerei.

Während die Plastik das die Formen verhüllende Kleid beiseite lassen muß, darf die Malerei es geben, denn sie ist nur schöne Hülle, und weil die Kleidung Farbe, schöner Schein ist, kann sie dies gerade ausdrücken. Sie macht einen „Zauberduft" des Auges daraus.

Im Gegensatz zur Plastik darf die Malerei nach Herder häßliche Gestalten darstellen. Wenn viele schönen Personen dargestellt würden, so würde dies nach Herder unwahr scheinen. Sie darf ferner Menschen aller Zeiten und Arten darstellen, nicht nur die ewigen menschlichen Formen. Mit begeisterten Worten hat Herder den Zauber der Farben beschrieben, wenn er sagt:[1] „Sie (die Malerei) ist die ganze Zauberwelt Gottes auf der Lichttafel". „Von einem Lichtpunkt der flachen Tafel ergießt sich ein Zaubermeer von allen Seiten, das jeden Gegenstand wie in neuer eigener Schöpfung bindet". Herder spricht von einem „Strahlen- und Seelenmeer", das alle Teile des Gemäldes übergossen habe und nennt es auch „geistiges Lichtmeer der Gottheit". Diese Gedanken Herders finden sich bei Schlegel wieder. So hebt er auch anerkennend[2] Herders Verdienste hervor, wenn dieser triftig und einleuchtend gezeigt habe, wie beide Künste, Malerei und Plastik, ganz verschiedene Sphären haben, wie schlecht die Malerei ihren Vorteil verstehe, wenn sie bloß kalte schöne Formen mit dem Pinsel auszuhauen strebe, statt in der Region der Farben und des Lichtes ihren lebendigsten Zauber zu suchen. So war auch die Plastik von Herder lange Schlegels Lieblingsbuch. Wie für Herder sind auch für Schlegel Licht und Farben gerade wesentlich für die Malerei. Sie stellt das Sichtbare durch einen optischen Schein dar. Aber seine Ausführungen klingen viel nüchterner als die Herders.

Außer der Farbe verlangt Schlegel für die Malerei aber Zeichnung und Helldunkel. Vollständige Malerei liegt da vor, wo alle drei vorhanden sind. Ist nur Zeichnung da, so entsteht der Umriß. Fehlt die Farbe, so entsteht eine helldunkle Zeichnung. Diese Unterscheidungen macht Herder nicht.

---

1) Herder, Plastik S. 37.
2) Berl. Vorles. I. S. 183.

Er hebt nur das Spiel der Farben und des Lichtes in der Malerei hervor.

Während die Plastik frei im Raum steht, gibt die Malerei die Umgebung mit und den Ausblick in die Ferne. Sie muß daher perspektivisch zeichnen. Weil die Perspektive den Gesichtspunkt angibt, aus dem die Gestalten betrachtet werden müssen, ist ohne sie die Malerei unmöglich. Darum wendet Schlegel sich auch gegen die Meinung von Lessing, die Alten hätten in der Malerei keine Perspektive gekannt.[1] „Ohne Kenntnis von den Grundlagen der Linearperspektive und dem allgemeinen Gesetz der Beleuchtung fällt es unmöglich, selbst die einfachsten von ebenen und krummen Flächen umschlossenen Körperformen richtig zu zeichnen". Schlegel führt zwei Stellen aus dem Laokoon als Beweis für den Irrtum Lessings an. Lessing litt nach Schlegel an grenzenloser Verworrenheit der Begriffe, er war ein Blinder, der anderen Blinden den Star stechen will.

Der Zauber der Malerei wird erst erreicht bei richtiger Zeichnung des Umrisses durch das Licht und die Farben. Das Licht nennt Schlegel das ewige Selbsterkennen der Natur. Es gibt schon in der Sinnenwelt den Einblick in die durchgängige Geistigkeit der Natur. Daß die Natur im Sinne von Schelling Geist für ihn ist, wurde schon bei seiner Auffassung des beschreibenden Gedichtes deutlich. In diesem sollte die Natur sich selbst aussprechen, das tut sie, indem der Dichter sie personifiziert. In dem Licht erkennt die Natur aber auch sich selbst, d. h. sie erkennt sich als geistig. (Man vergleiche damit Plotins Ausführungen über das Licht und Fr. Schlegels Licht-Romanze.) Schlegel nennt das Licht auch die göttliche Sprache der Sonne und der übrigen Himmelskörper untereinander. Hier ist wieder eine der Stellen, an denen Schlegels Gedanken schwer faßbar sind. Ein schwacher Widerschein dieses göttlichen Lichtes ist auch das Licht, dessen sich die Malerei bedient. Die Farben sind nach Schlegel keine zufälligen Eigenschaften. Es müßte sich einsehen lassen, warum das Laub grün, die Blumen farbig und der Schnee weiß ist. Die Farben werden nicht nur als solche genommen; nach den Eindrücken, die sie

1) Wien. Vorles. Anhang „über die scenische Anordnung des griechischen Theaters" S. 298.

in uns hervorrufen, werden sie uns zu Symbolen. Mit gewissen Farben werden also stets Symbole verbunden, dies kann der Maler bei seiner Darstellung berücksichtigen, so wird das Gemälde geistig gedeutet.

Nach Lessing muß die Malerei wie die Plastik körperliche Schönheit geben. Ihr Gegenstand ist nur die schöne menschliche Gestalt. Ihre Schönheit beruht auch in der Malerei nur auf Schönheit der Linien. Er deutet zwar einmal an, daß zu der Schönheit der Formen auch Schönheit der Farben und des Ausdrucks hinzukommen müsse, er hat dies aber nicht ausgeführt. Das sollte auch für die körperliche Schönheit überhaupt, nicht nur für ihre Wiedergabe in der Malerei gelten. Weil er den Zauber der Farben nicht kannte, erklärte er auch die Ölmalerei, die er später einmal historisch untersuchte, für einen zweifelhaften Segen. Lessing engte also, wie Schlegel sagt, die Malerei in die Grenzen der Skulptur ein. Darin gleicht er der Antike. Ein Maler wie Rembrandt mußte ihm darum besonders widerwärtig sein, so sagt er denn auch: „Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possierlichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. Durch den starken Schatten, welcher durch den Vorteil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, erraten wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen, gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrissenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Hingegen wollte ich hohe, edle Gegenstände nach Rembrandts Art zu traktieren nicht billigen“.[1]) Die Unterschätzung der Malerei und der Farben hatte Herder an Lessing schon korrigiert. Schlegel nimmt diese Gedanken nur auf.

Aber im Unterschied zu Herder unterscheidet Schlegel zwischen musikalischer und plastischer Malerei. Plastisch wird sie da, wo sie einzelne Gegenstände, Tiere, Blumen usw. darstellt, während sie musikalisch da wird, wo sie das Gemüt zu unbestimmten Phantasien anregt und in eine unnennbare

1) Lessing, Hamburger Collectaneen. Lessings Werke, Bd. XV, S. 356—357.

Sehnsucht verstrickt. Wie es bei der Musik der Fall ist, verweilen wir also bei dieser Malerei in Empfindungen, die wir um ihrer selbst willen lieben, in denen das Gemüt freiwillig verweilen kann.[1]) Weil aber die musikalische Malerei in unnennbare Sehnsucht verstrickt, so müßte sie nach Schlegels Auffassung die der modernen Geistesrichtung entsprechende Malerei sein. Denn die moderne Poesie bezeichnete er im Gegensatz zu der griechischen, die eine Poesie des Besitzes war, als eine Poesie der Sehnsucht. Für den modernen Menschen ist das Leben zur Schattenwelt und der Tag zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Darum haben die Alten auch eine Landschaftsmalerei in diesem Sinne nicht gekannt. Bei ihnen spielte die Musik zwar auch eine große Rolle, aber ihre Musik war anders als die moderne. In ihr herrschte nach Schlegel, wie in allen Künsten, das Plastische, Begrenzende, darum war der Rhythmus in ihr die Hauptsache, während die moderne Musik von Schlegel als pittoresk bezeichnet wird. In ihr überwiegt die Harmonie.

Zur plastischen Malerei gehören für Schlegel das Stilleben, Blumen-, Frucht- und Tierstücke. Farben und Lichtreflexe spielen eine geringe Rolle.

Lessing verwirft darum Tier-, Blumenstücke, ja auch die Landschaftsmalerei, weil das Ideal körperlicher Schönheit, das nur in der menschlichen Gestalt sich darstellt, in ihnen fehlt. „Das ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmt nur mit der Hand und dem Auge nach, was der Nachahmung nicht wert ist.“

Die Kunst der Malerei kann sich nach Schlegel in der Landschaftsmalerei am höchsten entfalten. Der Landschaftsmaler „malt den blauen Himmel, die Wolken, durch sie hin, die Morgen- und Abendröte, vielleicht wagt er sich an den allgewaltigen Sonnenball selbst, dann verfinstert er wieder den Himmel, läßt den Blitz daraus hervorbrechen, Sturm und Ungewitter toben, Wasserfälle brausen, die Wellen des Meeres sich auftürmen und regiert auf diese Art mit seinem Pinsel die Elemente“.[2]) Was Herder von der Malerei im allgemeinen

1) Berl. Vorles. I. S. 249.
2) „ „ I. S. 213.

sagte, daß sie wirke durch ein Strahlen- und Lichtmeer, hat Schlegel besonders auf die Landschaftsmalerei angewandt.

In ihr kommt es nur auf Kolorit und Licht an, darum ist die Zeichnung nebensächlich. Es werden nicht einzelne Gegenstände gezeichnet, sondern sie werden zu Massen zusammengefaßt. Die Landschaft darf unkorrekt gezeichnet sein. Denn der Maler will nicht bestimmte Gegenstände, sondern nur Höhen und Tiefen, Nähen und Fernen wiedergeben, und zwar alles durch den Zauber des Lichtes und der Farben. Dadurch gerade ruft er die eigentümliche Sehnsucht hervor. Damit aber die Darstellung ein Ganzes wird und nicht ein unbestimmter wahlloser Ausschnitt aus der Natur bleibt, muß der Maler ihr eine Einheit geben, die Schlegel die musikalische Einheit nennt. Sie besteht darin, daß alle Teile eine einheitliche Stimmung hervorrufen können. Durch diese Stimmung wird das Gemüt, wie bei der Musik, in einem gewissen Schweben erhalten.

Es kommt daher bei einem Landschaftsgemälde nie darauf an, etwas zu erkennen. Darum verfehlt die Landschaftmalerei ihren Zweck, wenn sie bestimmte Gegenstände gibt. Dadurch würde sie bloß zum Vordergrund, auf welchem bestimmte Figuren handeln können. Weil es in ihr nicht auf genaue Wiedergabe ankommt, ist es gleichgültig, ob der Maler eine wirkliche Landschaft oder eine erfundene darstellt. Denn er erschafft sie immer, insofern er ihr eine musikalische Einheit gibt. Sie verwandelt sich, wie Schlegel sagt, in „seiner Seele in Dichtung".

Schlegel will zwar auch die Darstellung von Personen in einem Landschaftsgemälde zulassen, sie haben aber nicht Bedeutung an sich, sondern gehören in die Musik des Gemäldes mit hinein. Sie dienen dazu, daß der Beschauer sich in die Landschaft einfühlt, indem sie den Ton der Einheit anstimmen, indem sie die Eindrücke, die der Betrachter selbst haben soll „wie in einem Spiegel reflektieren". So hat nach Schlegel besonders Salvator Rosa die Darstellung der Menschen verstanden, „seine Figuren scheinen von dem Schauer seiner öden, wilden Aussichten durchdrungen zu sein". [1])

---

1) Berl. Vorles. I. S. 206.

Wie es auch bei der Plastik der Fall war, so scheint mir auch in der Auffassung der Landschaftsmalerei Schelling Schlegels Meinung klar ausgesprochen zu haben. Schelling spricht von der objektiven Bedeutungslosigkeit der Landschaft; damit hat er Schlegels Meinung klar ausgedrückt. Ihre Einheit liegt im Subjekt, in der Stimmung. Die objektive Bedeutungslosigkeit der Landschaft kann aber nach Schelling, und darin unterscheidet er sich von Schlegel, durch die Belebung mit Menschen aufgehoben werden. Dann muß ein Zusammenhang zwischen den dargestellten Personen und der Landschaft bestehen. Die Menschen müssen entweder als gleichsam auf der Stelle gewachsen, als autochthon, aufgefaßt, oder sie müssen als der Landschaft Fremde dargestellt werden.

Strich[1]) weist darauf hin, daß Jean Paul von einer musikalischen Landschaft gesprochen habe. Nach Strich ist jede romantische Landschaft aus dem Geiste der Musik geboren. Er hätte auch auf Wilhelm Schlegel hinweisen können, der ebenfalls den musikalischen Charakter der Landschaft und der Landschaftsmalerei betont.

Als vorbildliche Landschaftsmaler nennt Schlegel Salvator, Claude Lorrain, Tizian, Ruysdael.

Seiner eigenen Auffassung hätte wohl auch die impressionistische Malerei entsprochen, in der es auch nicht auf Wiedergabe von Gegenständen ankommt, sondern nur auf das Flimmern, Scheinen und Verschwimmen.

Schiller steht insofern Lessing nahe, weil auch für ihn die Darstellung der Landschaft im Gedicht oder Gemälde nicht selbstverständlich war. In der Landschaft vermißte er Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit. Der Dichter oder Maler muß die Landschaft erst durch eine „symbolische Operation in die menschliche Natur“[2]) verwandeln. Sie muß entweder Empfindungen oder Ideen wecken. Im ersten Falle wird die Landschaft musikalisch. Aber in dem musikalischen Charakter des Landschaftsgedichtes oder Gemäldes sah er nicht einen höheren Wert. Musikalisch ist jede Dichtungsart, weil sie neben ihrem Gedankeninhalt auch Empfindungen weckt. Da das Landschaftsgemälde und -gedicht weniger reich an ideellem

1) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik. S. 172.
2) Schiller, Besprechung von Matthissons Gedichten.

Gehalt sind, müssen sie in höherem Grade Empfindungen wecken
Wenn also Schiller mit Schlegel sagt, das Landschaftsgemälde
und Landschaftsgedicht sei musikalisch, so war es dadurch für
ihn von geringerer Bedeutung.

Goethe unterscheidet sich von Schlegel darin, daß die
Landschaft für ihn in einem Gemälde wirklich wiedergegeben
wird. Sie ist nicht objektiv bedeutungslos.

In einem Aufsatz „Ruysdael als Dichter“ [1]) bespricht er
drei von dessen Gemälden. Da auch für Schlegel Ruysdael
ein hervorragender Landschaftsmaler ist, so ist es interessant
zu sehen, was Goethe an seinen Gemälden hervorhebt. Alle
drei sind einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der innere Sinn
wird aufgerufen, das Nachdenken erregt, zuletzt ein Begriff
ausgesprochen. Goethe geht immer über die Feststellung einer
Stimmung in dem Landschaftsgemälde hinaus, er hebt den Ge-
danken eines Bildes heraus, so sagt er z. B. von dem einen
Bild „Das Kloster“, es stelle im Gegenwärtigen das Ver-
gangene dar. Bei der Besprechung zweier Landschaften von
Philipp Hackert [2]) fordert er, jedes echte Landschaftsgemälde
müsse nicht nur ein Ganzes sein durch Ton, Farbe, Beleuch-
tung, sondern auch durch Anordnung. Claude Lorrain ist auch
für ihn, wie für Schlegel, der vorbildlichste Landschaftsmaler.
Er sagt von ihm, daß er nicht nur ins Freie, Ferne, Heitere,
Südliche, sondern auch ins Feenhaft-Architektonische
gehe.[3]) Die Landschaft ist für Goethe nicht wie für Schlegel
objektiv bedeutungslos. Der Landschaftsmaler will nicht nur
Stimmung erwecken, sondern er will etwas Bestimmtes wieder-
geben. Darum sagt Goethe: Es ist nicht genug, daß er (der
Landschaftsmaler) Perspektive, Architektur und die Anatomie
des Menschen und der Tiere verstehe, sondern er muß sogar
einige Einsichten in Botanik und Mineralogie besitzen,
erstere, damit er das Charakteristische der Bäume und Pflanzen,
und letztere, damit er das Charakteristische der verschiedenen
Gebirgsarten gehörig auszudrücken verstehe.[4]) Die Wirkung

1) Goethe im Tübinger Morgenblatt 1816.
2) Goethe, Jen. Allg. Liter. Ztg. 1804.
3) Bruchstück „über die künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“ 1832 (Aus dem Nachlaß).
4) Goethe zu Eckermann am 21. 12. 1831.

ller Landschaft besteht nach Goethe darin, daß sie auf die Schönheiten der Natur aufmerksam macht.

In einem historischen Gemälde ist es nach Lessing möglich, körperliche Schönheit darzustellen. Aus diesem Grunde verfiel man nach seiner Meinung auch auf das „Historienmalen". Die Historie wird dann nicht nur ihrer selbst willen gemalt, sie ist nur ein Mittel, „mannigfaltige Schönheit" zu geben.

Ein historisches Gemälde ist nach Schlegel jedes Gemälde, auf dem mehrere Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen- und miteinander dargestellt sind. Es wird zum Gesellschaftsgemälde, wenn Personen aus prosaischer Umgebung gewählt werden, es wird zum symbolischen Gemälde, wenn allgemeingültige Beziehungen und Verhältnisse ausgedrückt werden. Wie bei Lessing wird auch bei Schlegel die Geschichte nicht um ihrer selbst willen dargestellt, „die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittels dessen der Künstler das malerisch Große und Schöne entfaltet".[1] Aber nicht die schöne menschliche Gestalt soll gegeben werden, sondern „Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewegung und Stellung, Gruppierung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Malers".[2] Weil es nur darauf ankommt, sind auch musikalische Chöre berechtigt, die in den Propyläen als widerstrebende Gegenstände bezeichnet waren. Auf ähnliche Weise habe auch Lessing fälschlich das jüngste Gericht von Michelangelo ganz kurz abgefertigt.

Die historische Malerei wählt nach Schlegel am besten ihre Gegenstände aus der Mythologie, weil ihre Stoffe schon bekannt seien. So hätten auch die Griechen fast immer ihre Gegenstände aus der Mythologie gewählt. Später hätten „vortrefflichste Meister" ihre Gegenstände aus der christlichen Mythologie genommen. Durch die Wahl bekannter Gegenstände wurde „die Beurteilung von den stoffartigen Reizen ab auf den echten Wert künstlerischer Behandlung" gelenkt. Darum empfiehlt Schlegel, daß die Malerei ihre Gegenstände aus der christlichen Mythologie nehme. Er hat wie Lessing das historische Gemälde also ästhetisch beurteilt und auch für die Verwendung der Mythologie aesthetische Gründe angeführt. Darum

1) Berl. Vorles. I. S. 226.
2) „ „ I. S. 226.

trifft für A. W. Schlegel nicht zu, was Strich von der Verwendung der Mythologie in der Romantik sagt, die Romantik habe nicht eine Mythologie um der ästhetischen Form willen gesucht, wie die Klassik, sondern eine Mythologie, an die sie wirklich glauben konnte, die noch eine religiöse Wahrheit für sie hatte.[1]) Eine solche Begründung für die Verwendung der Mythologie gab Schlegel nicht.

In der Auffassung des künstlerischen Schaffens, in der Bestimmung des Dramas, des Epos, der Plastik, der Malerei stehen Schlegel und Lessing im Gegensatz zu einander. Das bewiesen auch einzelne Äußerungen Schlegels über Lessing. Daneben stehen aber noch Äußerungen über Lessing, die nicht Polemik gegen diesen enthalten, in denen Schlegel sich vielmehr auf ihn beruft. Sie betreffen nicht theoretische Kunstfragen, sondern einzelne Urteile Lessings. So sagt Schlegel bei der Besprechung der Merope von Maffei, Lessings Urteil über sie sei ebenso unparteiisch als einsichtsvoll. Schlegel erkennt an, daß Lessing zuerst in gebührendem Ton über Shakespeare gesprochen habe. Er habe das Lächerliche an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire mit siegreichem Witz verfolgt. Im Unterschied von Lessing möchte zwar Schlegel nicht behaupten, daß Voltaire nur den Kanzleistil der Liebe verstehe. Die Mängel der Merope hat Schlegel nach Lessings Meinung allzuscharf gerügt.

Die Besprechung der Werke Lessings am Schluß der Wiener Vorlesungen ist nur kurz und darum nicht erschöpfend. Von Minna v. Barnhelm sagt Schlegel lobend, es sei ein Lustspiel der feineren Art. Die Form des Nathan, der nach Schlegels Meinung echten Kunstregeln am meisten gemäß ist, nennt er fast shakespearisch. Er will sogar einen romantischen Zug in ihm erkennen. Aber Lessing ist für Schlegel, nach dessen eigenen Worten, kein Dichter. Es hat ihm nach

1) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik. S. 150.

Schlegels Meinung auch die poetische Empfänglichkeit gefehlt, die zur Beurteilung der Poesie nötig ist. Auch seine historischen Kenntnisse seien nicht ausreichend. Anerkennend sagt Schlegel nur von ihm, daß er ein redlicher Forscher und Wahrheitssucher gewesen sei, der in alle Gebiete des Denkens revolutionäre Anregungen gebracht habe.

Wenn Schlegel Lessing gewöhnlich alle poetischen Fähigkeiten abspricht, wenn er nach Schlegels Meinung durch seine Dramen sehr „retardierend" gewirkt hat, so scheint er ihn doch nach einer vereinzelten Äußerung höher einzuschätzen, wenn er ihn neben Winckelmann und Goethe nennt, die wieder eine Ahnung von echter Kunst gehabt hätten. Aber ihre Anregungen blieben nach Schlegels Meinung wirkungslos. „Lessingen haben sich die Seichten ganz eigends zu ihrem Vorsteher gewählt, und in seinen Schriften Bannsprüche gegen echte Poesie und Philosophie zu finden geglaubt".[1] Diese Auffassung Lessings hat er im Gegensatz zu seinen früher erwähnten Ansichten an dieser Stelle doch wohl als falsch bezeichnet. Damit hätte er sich einmal anerkennend über ihn geäußert.

1) Berl. Vorles. II, S. 94.

Lebenslauf.

Am 2. Dezember 1903 bin ich in Elberfeld geboren. Ich besuchte bis zur 4. Klasse das Lyzeum-Ost und ging von dort in die realgymnasiale Studienanstalt in Barmen über. Ostern 1923 machte ich dort Abitur. Ich studierte zunächst ein Semester evangelische Theologie in Bonn. Dann ging ich zur philosophischen Fakultät über. Ich war zwei Semester in Marburg, wo ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Bultmann, Elster, Hartmann, Heiler, Hermelinck, Otto, Pongs, Wagner, Wrede hörte. Seit dem Winter-Semester 1924/25 studiere ich in Bonn. Ich hörte Vorlesungen und besuchte Seminare bei den Herren Professoren Dibelius, Frings, Goeters, Meißner, Peterson, Schirmer, Störring, Walzel, Wentscher.

Ich danke besonders Herrn Geheimrat Prof. Dr. Walzel für die Anregung und Förderung zu dieser Arbeit.

Druckfehlerverzeichnis.

S. 4, Z. 11: Lies Plato statt Ptato
S. 8, Z. 17: die, wie statt die wie
S. 15, Z. 28: Beziehung statt Reziehung
S. 20, Z. 6: Welt . . . aber statt Welt — aber
S. 30, Z. 11: Teutschen statt deutschen
ebd., Z. 14: hervorbrachte.“ statt hervorbrachte.
ebd., Z. 17: vorauszusetzen. statt vorauszusetzen.“
S. 31, Z. 35: entgegengesetzte statt entgegensetzte
S. 34, Z. 16: Sittlich-Guten statt Sittlich Guten
S. 41, Z. 12: hat . . . .“ statt hat“ . . .“
ebd., Z. 27: Zusammenhang statt Zusammenhag
S. 43, Z. 7: Strom? statt Strom?“
S. 44, Z. 2: des statt das
ebd., Z. 17: Shakespeares statt Shakespeare's
S. 61, Z. 16: Aufklärungszeitalter statt Aufklärungsalter
S. 63, Z. 7: Schönheit statt Schönhelt
ebd., Z. 27: lerne statt lernte
S. 75, Z. 17: von statt vom
S. 83, Z. 24: dargestellten statt dargessellten
S. 85, Z. 4: Winckelmann statt Winkelmann
ebd., Z. 28: Verhältnis statt Verhältuis
S. 95, Z. 20: Landschaftsmaler statt Landscdaftsmaler
S. 97, Z. 6: um statt nur.